CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Abril 1987

442

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Navarra, 15 - 28039 MADRID

DEPOSITO LEGAL: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X

442

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

INVENCIONES Y ENSAYOS

Séneca y América
Análisis de un presentimiento literario

Las utopías geográficas que *presienten* un Nuevo Mundo, desde la antigüedad clásica y la Edad Media hasta la exploración y conquista de los territorios americanos por parte de España, alimentan una doble visión del mito del oro. Por un lado, los países legendarios donde se objetiva la riqueza y el poder que genera el codiciado metal —El Dorado, El Paititi, la Ciudad de los Césares— fundan la dirección de una aventura hacia lo desconocido y una geografía de lo imaginario marcada por el ubicuo signo del oro mítico. Pero, simultáneamente, América permite el feliz reencuentro en su territorio de la Edad de Oro perdida en el Viejo Mundo. Los primeros pasos de la aventura americana del hombre occidental oscilan en forma contradictoria entre estos extremos, en los que el oro es, al mismo tiempo, «el botín y el prodigio».[1]

La propia empresa de Cristóbal Colón está marcada por esa ambivalencia. ¿No anota acaso— el descubridor de América un ejemplar del *Imago Mundi* de su propia mano con las indicaciones sobre las piedras preciosas y los tesoros de las míticas islas de la antigüedad que espera encontrar en las Indias Occidentales, mientras escribe en su *Diario* y en las *Relaciones* de sus viajes su progresivo convencimiento de estar investido de una misión espiritual estrechamente aliada al *hallazgo* del Paraíso Terrestre en tierra americana?

Pero si el mito aparece inequívocamente bajo este doble signo es posible preguntarse: ¿Cómo pudieron aliarse en una misma empresa misiones tan contradictorias como lo eran la de la recuperación de la Edad de Oro y la de la conquista del país de El Dorado?

¿Hallazgo o descubrimiento de América?

En este ensayo nos proponemos encontrar una interpretación al doble signo del oro en el descubrimiento de América. Para ello partiremos de unos de los *presentimientos literarios* más significativos del Nuevo Mundo: los famosos versos finales del Acto II de la tragedia *Medea* de Séneca:

> Tiempos vendrán al paso de los años en que suelte el océano las barreras del mundo y se abra la tierra en toda su extensión y Tetis nos descubra nuevos orbes y el confín de la tierra ya no sea Tule.[2]

[1] *En «Les utopies geographiques».* Le principe esperance *por Ernst Bloch. Gallimard. París. 1982; vol. II. pp. 361-417; se desarrolla esta sugerente teoría.*

[2] Medea *(volumen I de las* Tragedias *de Séneca. Biblioteca Clásica Gredos n.º 26. 1979; p. 308). Las citas siguientes del texto de Séneca corresponden a esta edición.*

En ese breve texto, escrito en los inicios de la era cristiana, está encerrada la clave de la contradicción que marcará, catorce siglos más tarde, la empresa del descubrimiento: por un lado, la lamentación por la pérdida irremediable de la era dorada y, por el otro, el anuncio alborozado de nuevos orbes en el horizonte geográfico de la humanidad.

Pero para entender cabalmente el significado textual de la tragedia de Séneca hay que olvidar momentáneamente la fuerza retroactiva que tuvieron los vaticinios del Coro a partir de 1492, cuando se convirtieron en una profecía cumplida. Porque a partir del 12 de octubre de 1492, estamos frente a la verificación histórica de una predeterminación literaria. A lo acertado de la dirección indicada —el oeste de Europa, a través del Mar Tenebroso donde se habían concentrado los indicios de nuevos mundos a lo largo de la Edad Media— se podía añadir la nota de un orgulloso patriotismo. Séneca, un cordobés, otorga a España el mérito fundacional de su vasto imperio, ya intuido en el siglo I de la era cristiana.

No es exagerado decir que el significado original de los versos de *Medea* se perdió en ese momento avasallado por la consecuencia histórica que mejor expresaba la condición del hombre del Renacimiento. Un hombre *curioso* que, no conforme con el mundo conocido, había buscado nuevos espacios más allá de sus fronteras y al cual el texto de *Medea* le había dado un inesperado respaldo brotado de lo profundo de la historia clásica.

Pero no sólo el presentimiento literario de Séneca dio un fundamento poético al descubrimiento, sino que también apoyó científicamente los planteos de cosmógrafos y navegantes de la época. Estrabón y los sabios del siglo XV, entre los que figuraban el florentino Toscanelli y el alemán Behaim, afirmaron haber tenido en cuenta las palabras del Coro de *Medea* para elaborar sus proyectos geográficos de navegación en la dirección del sol poniente. Es más, según el testimonio del hijo del descubridor de América, Hernando Colón, esta profecía había sido factor decisivo en los proyectos de la expedición de su padre. Así lo escribió al margen de una página del ejemplar de las tragedias de Séneca que poseía: *Haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon almirantem 1492,* es decir:

> Esta profecía fue cumplida por mi padre, el almirante Cristóbal Colón en el año 1492.[3]

Un respaldo poético, filosófico y científico que tuvo sus connotaciones políticas. Gracias al presentimiento de Séneca, Cristóbal Colón pudo recuperar el mérito del *descubrimiento* de América que la historia parecía haberle arrebatado. Frente a lo que unos llamaban el *hallazgo* casual de América y otros el proyecto explícito de *descubrir* una región, cuya existencia se conocía de antemano, Colón se había transformado en un navegante que había topado por azar con el Nuevo Mundo, mientras que Américo Vespucio era quien había poseído la conciencia explícita y deliberada del *descubrimiento.*

Para devolver a Colón el mérito de *descubridor* de América, Francisco López de Gomara, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas y su propio hijo, Hernando, buscaron entre los nombres de los autores de la antigüedad a quienes habían

[3] *Citado por Jesús Luque Moreno en la edición anotada de* Medea (op. cit.).

enunciado con sus presentimientos literarios o vagamente científicos el propósito de *descubrir* conscientemente un Nuevo Mundo. Todo debía servir a Cristóbal Colón en la *recuperación* de ese *presentimiento* de América. Aristóteles, Averroes, Estrabón, Plinio, Solino, Marco Polo, Mandeville, Pedro d'Ailly y Julio Capitolino eran citados profusamente, junto a los relatos anónimos y las leyendas sobre islas y tierras paradisíacas situadas en los *confines* del mar Tenebroso.

En realidad, desde el «reino de los muertos» del antiguo Egipto a los paraísos greco-romanos y celtas, pasando por la geografía mítica de tierras legendarias de clima ideal y cosechas abundantes que se inscribían en la cartografía de lo desconocido, los espacios ideales de lo imaginario occidental generalmente se habían situado hacia el oeste de Europa. Con estos antecedentes no era difícil percibir el reflejo de una especie de *consenso* geográfico en la profecía del Coro de *Medea.*

Una profecía más fatalista que optimista

El desproporcionado efecto *histórico* que tuvo la profecía de Séneca oscureció el sentido interno de la tragedia. Porque en realidad, si nos atenemos exclusivamente a la función trágica del anuncio del Coro, descubrimos que en el vaticinio de los «nuevos confines» del mundo no hay un mensaje optimista. Por el contrario, estamos frente a una sombría interpretación de la historia de la humanidad. Si los hombres abandonan su patria en pos de nuevos confines, es porque han perdido la felicidad en su tierra de origen, nos sugiere el filósofo cordobés. Profetizar que Tetis, hermana y esposa del Océano, permitirá un día que se revelen los secretos escondidos más allá del límite de lo conocido es una maldición lanzada al futuro, más que el jubiloso anuncio de un descubrimiento.

En el siglo I, el viaje hacia lo *incógnito* no es una empresa guiada por una optimista confianza en el progreso de la humanidad o por la *curiosidad* ante los espacios inexplorados, tal como se percibiría en el Renacimiento, sino, por el contrario, este viaje hacia lo desconocido es la consecuencia de una *caída* de un estado paradisíaco anterior en que vivía el hombre, el inherente a la Edad de Oro. En ese momento, el espíritu de exploración geográfica no es una virtud, sino la fatal maldición resultante de haber quebrado el orden natural y divino de la Edad de Oro. El hombre *huye* del territorio del paraíso perdido y si adquiere la noción de *cambio* que lo lleva al *desajuste* es porque debe enfrentar un mundo en que «toda barrera ha sido eliminada».

Lejos de la reiterada (por no decir estereotipada) glorificación con que se ha coronado a partir de 1492 al ilustre cordobés, Lucio Anneo Séneca, una interpretación, exclusivamente basada en el texto literario de *Medea,* se impone. A su luz —y no sin sorpresas para el lector— el propio descubrimiento de América adquiere un significado diferente.

I. Orden natural y Edad de Oro

Para los autores greco-latinos que escribieron sobre la Edad de Oro, desde Hesíodo a Macrobio, pasando por Demócrito, Dicearco, Luciano, Lucrecio, Ovidio y Virgilio,

hubo una época, bajo el reinado de Saturno, en que la tierra producía espontáneamente los alimentos necesarios para la subsistencia del hombre. Se nacía y se llegaba hasta viejo «en los campos paternos» (Séneca) y se «vivía como dioses, con el alma sin penas, bien lejos de dolor y fatigas» (Hesíodo).[4]

En esos tiempos:

> Era eterna la primavera, y los apacibles céfiros acariciaban con sus tibios soplos a las flores nacidas sin semilla. También la tierra que no había sido labrada, producía mieses, y el campo, sin ser cultivado, se cubría con grávidas espigas (Ovidio).[5]

Porque, en la Edad de Oro:

> No había puertas en las casas, y las mansas ovejas henchían con su leche tensas ubres. Epoca sin rencores, sin iras, sin ejércitos, sin armas (Albio Tíbulo).[6]

En realidad, en esa primera época de la humanidad todo parecía sencillo. Pero como ha recordado Isaac J. Pardo, al citar el libro sagrado del *Dilmun,* mil años antes que Grecia oyera los cantos de Homero, la civilización sumeria ya se refería a ese:

> Otro tiempo en que hubo una época en que no había serpiente ni había escorpión, ni había hiena, ni había león; no había perro salvaje, ni lobo; no había miedo ni terror; el hombre no tenía rival.[7]

El hombre no sabía lo que eran el dolor ni la muerte, una certeza que repiten convencidos los griegos cuando afirman que en esa Edad de Oro no había trabajos penosos, los sufrimientos morales y físicos no existían y el reposo se prolongaba desde el nacimiento hasta la muerte. Incluso morirse era como dormirse «vencido por el sueño», como nos recuerda Hesíodo. La vida idílica y primitiva no provocaba necesidades de ningún tipo, tan abundante y tan al alcance de la mano estaba lo poco que se necesitaba para ser feliz. En la perspectiva clásica ya era evidente que el *deseo* y la necesidad son el resultado de la carencia o de la escasez, nunca del hartazgo o de la abundancia. Pero además, si no había conflictos ni violencia era porque cada ser humano estaba contento con lo que hacía y con lo que era: el secreto de la felicidad había consistido siempre en un saber contentarse con lo que se tiene.

Esta felicidad reaparece con similares características en el Paraíso terrestre de todas las religiones, una visión del Jardín del Edén que reitera las mismas notas de «un mundo dado» de una vez por todas y que no necesita, por lo tanto, ser cuestionado o cambiado por *otro.* La felicidad basada en la ausencia de *necesidades* y en la satisfacción de los deseos primordiales, adquiere notas hiperbólicas y populares en el país de la Cu-

[4] Los trabajos y los días *por Hesíodo (UNAM, México, 1979; pp. 4 a 6).*

[5] Las metamorfosis *de Ovidio (I, versos 85-1159. Barcelona, 1972; p. 26). Antonio Antelo en el ensayo sobre «El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas del siglo XV»* (Thesaurus *n.° 1, enero-abril 1975. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá; p. 94) resalta la influencia que tuvo el texto de Ovidio entre los poetas, humanistas e historiadores del medioevo y cómo el mito se transmitió a América.*

[6] Elegía III *por Albio Tíbulo en* Antología de poesía latina *(Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1981; p. 89).*

[7] *Citado por Isaac J. Pardo en* Fuegos bajo el agua: la invención de utopía *(Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1982; p. 20). Pardo recuerda que también en la epopeya sumeria del Gilgamesh hay un suntuoso* locus amoenus, *el jardín de los dioses que «estaba rodeado de arbustos de piedras preciosas».*

caña de la Edad Media, la Jauja del mundo hispánico, y se racionaliza en la Utopía renacentista. Mitos que, con todas sus variantes, repiten el *sustractum* de mundo *perfecto* y, por lo tanto, cerrado en sí mismo, que ya aparece en la Edad de Oro.

Este mismo *sustractum* puede reconocerse en los mitos de la sociedad contemporánea: la abundancia de bienes de consumo, la posibilidad de elegir libremente entre una variedad de productos cuya oferta debe siempre superar la demanda, la satisfacción de necesidades básicas, las sutiles incitaciones de la publicidad, la reducción progresiva del tiempo de trabajo, el ocio convertido en un derecho (a las vacaciones, al tiempo libre, la semana de cuarenta o menos horas de trabajo), las relaciones humanas simplificadas por un creciente igualitarismo y los proyectos de nuevas leyes sociales, generalmente calificadas de utópicas.

Pero si el mito supervive en la actualidad metamorfoseado en los signos que recuerdan, casi sin saberlo, sus virtudes más ostensibles, es bueno recordar que el principio en que se basaba la felicidad y la armonía de la Edad de Oro clásica, aquella que se ha perdido *illo tempore*, es el de la inmovilidad de un mundo que no debe cambiar porque ha sido fijado de una vez para siempre.

La inmovilidad como garantía del paraíso

El fundamento de la Edad de Oro es el de un *orden* que no se cuestiona porque es inherente a la naturaleza de las cosas. Un orden que básicamente es el de los ciclos de la naturaleza que marcan las estaciones del año y el ritmo de cosechas que se repiten en forma monótona, siguiendo las leyes divinas. El propio Séneca lo recordaría en la epístola que le envió a Lucilio: «Los primeros mortales, y quienes de ellos nacieron, seguían la naturaleza sin corrupción».[8]

Pero ese *orden natural* estaba además garantizado por la división del mundo en continentes incomunicados entre sí por vastos mares y océanos. El caos anterior es el de una masa indiferenciada e informe. El frágil equilibrio de la Edad de Oro instaurada se garantiza gracias al principio de división del mundo, constante que reaparece en las cosmogonías de casi todas las religiones. Cronos, dios del tiempo, ordena y fija el mundo griego en el centro de tres continentes distribuidos a partir del *omphalos* del mar Mediterráneo, *Mare Nostrum* como lo llamarían luego gráficamente los romanos. Alrededor de ese mar se disponían «al modo de las ranas en las orillas de la charca» (Platón) los tres continentes: Asia (Asú, por donde sale el sol), Europa (Ereb, por donde el sol se oculta) y Africa (Afar, la seca, por donde el sol camina), que los griegos llamaban Libia.[9] El mundo conocido tenía límites fijos: Sidón en Fenicia y el Ponto Euxino en

[8] *«Elogio de la filosofía», Epístola XC a Lucilio;* Obras completas *de Séneca (Aguilar, Madrid, 1966; p. 653). Séneca sitúa la Edad de Oro en Grecia, siguiendo la opinión de Posidonio, esa época en que «el poder estaba en manos de los sabios». Solón, que «estableció a Atenas en la equidad del derecho, fue uno de los siete sabios famosos», modelo ideal al que Pitágoras dio un* orden *y que habría de pasar a Sicilia y a «la Italia griega».*

[9] *Estas tres regiones son algo más que pura geografía al aparecer el cristianismo. Están consagradas por alusiones religiosas y significados místicos, entre los cuales están la Santísima Trinidad, los tres hijos de Noé del cual derivan las tres razas humanas, los descendientes de Sem, Cam y Jafet, los tres Reyes Magos, la tiara pontificia y hasta el significado cabalístico del número tres.*

el mar Negro hacia el este; las columnas de Hércules y el mar Tenebroso hacia el oeste, Tracia hacia el norte y Tippia y Abisinia al sur. El todo, simplificado en términos geométricos, es un disco plano cuyos bordes estaban formados por el río Océano que rodeaba las tres partes.

Para que esta visión del mundo superviva en el tiempo, el punto de vista debe mantenerse *inmóvil,* tal como lo explica el Coro de *Medea:*

> Puros fueron los siglos que vieron nuestros padres, completamente libres de malicia. Tocando cada cual tranquilamente su propio litoral y llegando hasta viejo en los campos paternos, rico con poco, sin conocer más bienes que los que daba el suelo en que nació.[10]

Por su parte, Albio Tíbulo recuerda que la Edad de Oro era:

> Una época sin igual, cuando la tierra no abría largas rutas, cuando el pino ahuecado no nadaba desafiando los mares, ni el mercader se fiaba a los peligros por tierras ignoradas.[11]

Se trata simplemente de nacer y de morir en los estrechos límites de «su propio litoral», de conformarse toda la vida con los bienes que da el suelo en que se ha nacido y, sobre todo, no conocer ni tener la *curiosidad* de conocer lo que está fuera del ámbito de la vida cotidiana.

La felicidad de la Edad de Oro está garantizada por el aislamiento y la auto-suficiencia, pero también por esa falta de *curiosidad* por lo que pudiera existir más allá de los límites del mundo inmediato. El razonamiento es, en principio, sencillo. Si las necesidades primordiales están satisfechas en el «propio litoral», no hay necesidad de buscar *nuevos mundos* fuera del solar nativo.

El **aurea mediocritas** *y el pecado de navegar*

Sin embargo, una existencia donde no hay nada de qué preocuparse conduce inevitablemente al aburrimiento y la mediocridad. Los propios poetas latinos que habían cantado loas a la Edad de Oro, hablaron del *aurea mediocritas,* esa *mediocridad dorada* que es el fantasma que amenaza a los satisfechos del mundo.

Como en el Paraíso Terrenal del *Génesis,* de donde fueron expulsados Adán y Eva, pese a tenerlo todo dado por el orden divino y natural de la creación, se sospecha que el hombre viviendo en la Edad de Oro debió ser tentado por un *fruto prohibido.* Tentación causada por la insatisfacción que da la plena satisfacción, valga la paradoja.

Sólo a partir de esta idea puede comprenderse por qué el hombre pudo dejar escapar un tiempo tan bienaventurado como el de la Edad de Oro. Para romper el círculo áureo que rodea el Paraíso había que aventurarse *más allá* de sus límites, aunque al sucumbir a la seducción de lo *nuevo* el hombre perdía conscientemente su condición *áurea* para ir degenerándose en las razas *argéntea, broncínea* y de *hierro,* como explicaría con precisión Hesíodo en un texto que fue clásico en la propia antigüedad griega. Tanto en Demócrito —en el *Diálogo* de Platón que explica el origen de la cultura a través del mito de Protágoras— como en Dicearco, Posidonio o en las referencias mitológicas a los poe-

[10] Medea, op. cit., *p. 306.*

[11] Elegía III, op. cit.

tas Orfeo (hijo de Eagro y de Calíope) y de Lino (hijo de Apolo y de Urania), se insiste en esa progresiva *degradación* de las Eras de la historia de la humanidad.[12]

Pero, ¿cuál es el fruto que tienta con tanta intensidad al hombre para llevarlo a concluir con una Edad tan feliz? Los autores clásicos, empezando por Séneca, son unánimes en señalar que el *fruto del mal* es «la perversa nave», con la cual se abandonan por primera vez las orillas del «propio litoral». Las «acertadas leyes de división del mundo las llevó al caos un pino de Tesalia», se explica en *Medea,* recordando cómo la nave Argos fue construida con pinos del monte Pelio en Tesalia para transgredir el límite de lo conocido, el Ponto Euxino. La navegación trae nuevamente el caos al mundo al permitir la comunicación entre las partes del mundo separadas por el orden natural, tal como se lamenta el Coro:

> Nada ha dejado en donde antes estaba el orbe, cuando se ha hecho transitable. Cualquier pequeña barca boga por alta mar. Toda barrera ha sido eliminada.[13]

Por su parte, Ovidio hablando de la Edad de Oro la delimita cronológicamente al tiempo en que:

> No había sido aún cortado el pino en sus montañas y no había descendido a la líquida llanura para visitar un mundo extranjero, y los mortales no habían conocido otros litorales que los de su país.[14]

Albio Tíbulo también establece el fin de la Edad de Oro en el momento en que «el pino ahuecado» flota «desafiando los mares».[15]. La conclusión es clara y terminante: el equilibrio del mundo basado en el aislamiento de sus partes se ha roto a causa de la navegación que las ha puesto en contacto.

Para entender el verdadero significado de esta ruptura hay que recordar que si Grecia se percibía hasta ese momento como el centro del universo, era gracias a la inmovilidad del observador y al punto de vista privilegiado que esa inmovilidad parecía otorgarle. Con la navegación aparece el punto de vista variable y, por lo tanto, relativo. Ya no hay lugares privilegiados. Así, del mismo modo que el mundo se ordenaba *alrededor* del mar Mediterráneo en la visión áurea y paradisíaca, una vez roto su punto central exclusivo, «otras tierras habitadas podrían referirse al mar Atlántico», como ya intuyó Aristóteles. Las «tierras habitadas» —es decir, los hombres que viven en ellas— se refieren a sus mares, pero no necesariamente al mar Mediterráneo que ha dejado de ser, por primera vez en la historia de Occidente, el único posible centro del universo. Un paso ha sido franqueado en la justificación de las aventuras marítimas que se preparan a la humanidad, más allá de las columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar.

II. La transgresión del mito

Sin embargo, en vez de asumir jubiloso las posibilidades abiertas por la navegación, el hombre clásico no hace sino lamentarse por la Edad de Oro perdida. Es interesante

12 *Autores estudiados por Antonio Antelo en artículo citado.*

13 Medea, op. cit., *p. 308; pp. 367-730.*

14 *Ovidio,* op. cit., *p. 26.*

15 *Albio Tíbulo,* op. cit., *p. 89.*

recordar que cuando Virgilio en su *Egloga IV* de las *Bucólicas* anuncia una nueva Edad de Oro para Roma, lo hace sobre la base de que el marinero «abandone el mar» y que no haya más mercancías «trocadas por el pino velero». Sólo es posible imaginar el porvenir a partir de la desaparición de todo «rastro del engaño antiguo que mandó dar naves a Tetis». El marinero abandonará el mar y los veleros no trocarán más mercancías. El «tiempo por venir» es una simple regresión al pasado primitivo e idílico *anterior* a la navegación. Incomunicación y aislamiento son, una vez más, las garantías del paraíso.

«Nace el gran orden de los siglos nuevos», vaticina el poeta, invirtiendo el signo cronológico de la Edad de Oro que ya no está irremediablemente perdida *illo tempore.* Sin embargo, este «gran orden» no es más que un pasado recuperado por la fuerza. En la visión del próximo fin de la Edad de Hierro que se anuncia bajo el reinado de Octavio la nota significativa está dada por el retorno de Astrea a la tierra, esa hija de Zeus y de Temis que se había visto obligada a refugiarse en el cielo al término de la Edad de Oro.

La recuperación futura del pasado

«Mira cómo se arregla todo por el siglo que ha de venir» —le insiste Virgilio al cónsul Polión, a quien dedica su *Egloga*— «Todo volverá a ser como fue.» Cesará «una gente de hierro y una gente de oro surgirá por todo el mundo», desaparecerá la maldad y la tierra se librará del «eterno miedo», morirá la serpiente y «de los grandes leones no serán medrosos los rebaños».

La futura Edad de Oro permitirá que la humanidad entre en una nueva época de abundancia:

La tierra derramará a haldadas sus primeros dones (...) y las cabritas mismas de su grado llevarán a casa distendidas de leche sus ubres (...) y la rubia uva estará colgada de las zarzas incultas; y las duras encinas sudarán rocío de miel...»[16]

Virgilio no hace más que proyectar la nostalgia de un pasado perdido, la idealización inherente al *laudator temporis acti* que se transformará en un tópico de la literatura: «Todo tiempo pasado fue siempre mejor». Basta pensar en los recuerdos de Cacciaguida en el *Canto XV* del *Paraíso* de Dante sobre la época *dorada* de Florencia cuando, «en medio de tanta calma, y de tan hermosa vida por parte de todos y entre tan fieles conciudadanos», la ciudad:

Dentro del antiguo recinto donde oye sonar aún tercia y
nona, estaba en paz, sobria y púdica. [17]

O la *boutade* de Verdi cuando exclama: «*Torniamo all'antico e sarà un progresso*», o las proposiciones de William Blake en los «Augurios de inocencia» que incluye en los *Proverbios del infierno:*

Hay que restaurar la Edad de Oro eliminando el Progreso que no es otra cosa que un castigo de Dios que trajo la Edad de Hierro.[18]

[16] Egloga IV *en* Obras completas *de Virgilio. Edit. Aguilar, Madrid, 1960; pp. 56-57.*

[17] *Canto XV.* El paraíso *por Dante Alighieri. Obras Maestras, Barcelona, 1970; p. 415.*

[18] Poemas proféticos y prosas *de William Blake. Barral Editores, Barcelona, 1971; p. 98.*

El pasado está en el futuro, hasta en las utopías más revolucionarias y progresistas. ¿Acaso un socialista utópico como Saint-Simon no escribe en *Le Producteur:* «La edad de oro que una ciega tradición ha emplazado en el pasado, se encuentra ante nosotros»?[19]

Esta misma ambigüedad entre pasado y futuro se percibe en el mito del Paraíso, con el cual el de la Edad de Oro comparte muchos aspectos, porque la visión simultánea de los *dos paraísos* es el signo de casi todas las religiones. Si el Jardín del Edén está en el origen de la humanidad, el Paraíso *post-mortem* de los bienaventurados está en el futuro, porque apenas fue expulsado del paraíso terrenal el hombre buscó la Tierra Prometida de Canaán. Gracias a la fuerza del pasado feliz se puede alimentar legítimamente la esperanza del futuro.

Aunque el mito del Paraíso merece un estudio aparte, es interesante recordar que su incidencia en la primera *visión* de América resulta fundamental. El análisis del *topos* de la Tierra Prometida como estímulo primordial de la emigración, especialmente en los países donde se trasladan grupos de colonos motivados religiosamente (Estados Unidos, Paraguay y Argentina), permite descubrir su importancia, tal como destaca la profusa bibliografía que se le ha consagrado.

Pero volvamos a la Edad de Oro.

La subversión por la fiesta

Hasta ahora hablamos del mito de la Edad de Oro como una noción exclusivamente temporal, como una nostálgica expresión del ser humano intentando trascender los límites de la historia fijando el *prestigio* de los orígenes en un momento que se quiere preservar incontaminado a través de la eternidad o que se quiere recuperar en forma idéntica para proyectarlo en el futuro. Sin embargo, también es posible recuperar el pasado dorado para *confrontarlo* al presente y hacer así más evidentes los males de la sociedad de Hierro. Se puede así proponer un cambio revolucionario del *presente* por el artificio de *recordar* el pasado.

Luciano en el «Diálogo» de las *Las Saturnales* escenifica la festividad anual romana en que los esclavos vestidos de púrpura dicen a sus amos lo que quieren y reciben regalos en contrapartida. En recuerdo de la felicidad del reinado de Saturno, los romanos reviven cada 6 de diciembre y durante seis días de fiesta, los tiempos perdidos de la Edad de Oro a través de una representación que permite la *inversión* de los roles tradicionales de *Señor-esclavo.*

En el comienzo del «Diálogo», el dios Saturno recuerda nostálgicamente la época de su reinado:

> En aquella edad todo brotaba sin siembra y sin arado; la tierra no daba espigas, sino panes y carnes adobadas; corría el vino en arroyos y las fuentes manaban miel y leche; todos eran buenos y áureos.

Por esta razón, mientras duran las celebraciones de esa época:

[19] *Citado por E. M. Cioran en* Histoire et utopie *(Gallimard, París, 1977; p. 133).*

Todo es ruido, canciones, juegos e igualdad entre libres y esclavos, porque en mi reinado no se conocían los siervos y ni yo, que era el amo, los tenía.[20]

Sin embargo, el tono de Luciano es satírico y evidentemente su propósito no es tanto recordar «el fugaz imperio de Saturno», como el de criticar la realidad del presente a través de las acusaciones que hace Cronosolón, «sacerdote y profeta de Saturno», en la carta de protesta que le dirige a su dios.

«¿Qué ocurre, Cronosolón?» —le pregunta Saturno— «Pareces afligido.» «No sin razón», le responde:

Veo a los malditos y perversos llenos de riquezas y viviendo deliciosamente, mientras yo y otras muchas personas instruidas, estamos en la miseria y sin recursos. ¿Señor, no querrías poner término al desorden y restablecer la igualdad?[21]

Por primera vez, el recuerdo de la Edad de Oro permite una visión crítica del presente a través del procedimiento narrativo de comparar las dos Edades. Las iniquidades e injusticias se hacen evidentes por la simple confrontación entre la *imagen* y la *contra-imagen* de la actualidad. El *revés* de la realidad —*El Mundo al Revés* que reaparece en otros mitos y alegorías de la Baja Edad Media como *La fiesta de los locos,* el *Obispo Niño,* el *Señor del Desgobierno*— es siempre subversivo. Basta leer la reclamación final que le hace Cronosolón a Saturno:

Los pobres todo lo soportaríamos mejor, si no viésemos la felicidad de los ricos. Tienen bajo llave tanto oro y tanta planta (...) Esto es lo que nos sofoca, Saturno, y hace insoportable nuestra suerte (...) Cambia, pues, nuestra condición y restablece la primitiva igualdad.[22]

El principio de la *sátira* de Luciano que reaparece en otras *utopías negativas* de la literatura, especialmente en los *Viajes de Gulliver* de Jonatán Swift, da un significado de reivindicación social al mito de la Edad de Oro, ya no sólo situado en el pasado como tradicionalmente lo había estado o en el futuro como anuncia Virgilio, sino en un presente que hay que cambiar radicalmente.

El cambio puede ser también seriamente autoritario. El *modelo* del pasado se instaura imperativamente en el presente, tal como pretende Platón en *Las Leyes.* Más que bienestar, holganza y ricos alimentos al alcance de la mano, Platón propone recuperar lo esencial de la Edad de Oro gracias a leyes morales y políticas que implantan un *modelo* inspirado en sus principios, pero aplicadas gracias a la fuerza de la ley. Así recomienda a sus contemporáneos:

Imitar por todos los medios la vida legendaria de los tiempos de Cronos y obedecer a todo lo que hay en nosotros de principios inmortales.

Esa vida «legendaria», ya no es únicamente:

La vida de aquellos tiempos, de abundantes cosechas sin necesidad de cultivo, de clima per

[20] Las Saturnales, *I, 20: citado por Isaac J. Pardo en* Fuegos bajo el agua: la invención de utopía (op. cit *pp. 115-117).*

[21] Idem.

[22] Ibidem.

manentemente benigno que hacía innecesarios trajes y viviendas, de blanda cama en la hierba espesa,[23]

como la había definido en *El Político,* sino que supone una intervención activa y deliberada del hombre, el principio del *buen gobierno.*

«Pues bien, si con la imaginación inventásemos un Estado» —le propone Sócrates como un desafío. Platón lo acepta en *La República* y escribe: «Construyamos una ciudad ideal como si la fundásemos desde un principio».[24] Esta fundación de un mundo nuevamente perfecto de acuerdo a un *modelo* que debe proponerse teóricamente, anuncia el pasaje del mito de la Edad de Oro a la racionalizada edificación de la utopía, explicitada a partir de la publicación de la obra de Tomás Moro en 1516.

Emigrar a las tierras donde supervive la Edad de Oro

A las variantes de la literatura clásica de una Edad de Oro recordada nostálgicamente y a la intervención activa del legislador para restablecerla moralmente, Horacio propone otra alternativa que resulta decisiva en la perspectiva americana del mito. El poeta romano nos dice: si la Edad de Oro no existe más *aquí* (en Europa), hay que emigrar hacia las tierras de *allá* (un Nuevo Mundo) donde todavía pueda supervivir.

Contemporáneo de Virgilio, Horacio no cree que sea posible volver hacia el pasado anterior a la navegación. Puesto que Roma está empeñada en su propia ruina a través de querellas internas y guerras civiles, a los auténticos patriotas no les queda otro recurso que emigrar. Si la Edad de Oro ya no existe ni puede volver a existir en el mundo continental de Hierro, la nueva patria debe ser construida en «otro lugar», donde la Edad de Oro reine soberanamente.

Basta, entonces, abandonar el presente, pero no por el artificio de recordar nostálgicamente el pasado o proyectarlo en el futuro, sino por el simple hecho de navegar a través de los mares hacia las tierras donde todavía se vive en el presente tal como se vivía aquí en el *pasado.* Curiosamente, la navegación que ha sumido la Europa continental en los males de la Edad de Hierro, puede ayudar a los hombres a recuperar la felicidad perdida.

La certeza de que en esos territorios desconocidos todavía reina la Edad de Oro la da el hecho de que «no enderezó acá su ruta la nave Argos». La historia sólo puede recomenzar, liberada de sus fatales errores, en una tierra *no descubierta,* en una tierra protegida porque no han llegado las naves *sacrílegas,* «tan próvido Dios había separado las tierras del Océano insociable».[25]

Así, el poeta propone en *Epodos:*

Nos espera el Océano, circundador del mundo: busquemos los campos, venturosos campos, busquemos las islas ricas donde la tierra sin arar rinde trigo cada un año y está en cierne la no podada viña y no engañoso jamás germina el pimpollo de la oliva, y el higo negro es adorno

[23] Leyes IV *por Platón. párrafo 713;* Obras completas. *Ediciones La Pleïade, París. 1966-9.*

[24] La República II. *párrafos 368 c-e. 369 a.*

[25] Oda III *de Horacio dedicada justamente a Virgilio en* Obras completas *(Aguilar. Madrid. 1960; pp. 628-629).*

de su árbol, y la miel corre de las encinas huecas; y de los altos montes delgada el agua se desliza con su pie fresco y sonoroso.

En esas islas, situadas allende el Océano, el clima es agradable. No hay lluvias torrenciales ni sequía:

Ni el Euro acuoso hiende la tierra con sus largas lluvias ni el árido terrón abrasa nunca la simiente pingüe, porque el rey celeste atempera todos los extremos.[26]

La insinuación poética de la literatura clásica griega se concreta en la expresión latina de Horacio: la Edad de Oro, desterrada por la Edad de Hierro en las tierras continentales, supervive preservada en las islas lejanas e inaccesibles. Ulises, el gran navegante del poema de Homero, ya había tenido oportunidad de desembarcar en la isla Siria, «donde ninguna enfermedad aborrecible le sobreviene a los míseros mortales» y donde ganados, trigales y viñedos favorecen una larga vida y una muerte dulce. Por su parte, el historiador Hesíodo había asegurado en *Los trabajos y los días* que: «Una divina raza de hombres héroes, que semidioses se llaman», había sido asentada por «Zeus padre, Cronida» en «los fines de la tierra», donde habitan:

Con el alma sin penas, las islas de los Beatos, junto al Océano profundo de vórtices, dichosos héroes!, a quienes la tierra dadora de mieses da frutos dulces como miel, que brotan tres veces al año; lejos de los inmortales, y Cronos reina sobre ellos.[27]

Horacio explica el origen de estas tierras lejanas y desconocidas donde supervive la Edad de Oro, afirmando que:

Júpiter segregó del mundo estas riberas: y las reservó para una raza piadosa, cuando manchó de bronce la Edad de Oro; con bronce primero, luego con hierro endureció los siglos, de quienes, según mi vaticinio, escaparán los hombres con una fuga a tiempo.[28]

El viaje mítico y la diferencia con el **otro**

«La fuga a tiempo» hacia tierras segregadas por el Creador desde el origen del mundo y «reservadas para una raza piadosa» de que habla Horacio no pueden ser otras que las del continente americano. Los *tiempos del anhelo* transformados en *espacios del anhelo,* gracias a su visión, anuncian el signo bajo el cual quince siglos más tarde serán geográficamente descubiertas. América, escenario del *eu-topos,* lugar feliz, estará esperando en ese *allá* ubicuo que desde la antigüedad se intuye como el último refugio de la Edad de Oro.

En este momento podría decirse que una cierta armonía de la Edad de Oro perdida se ha canjeado por otras formas posibles de la felicidad, porque es finalmente gracias al viaje que la navegación ha propiciado, que se ha explorado lo desconocido y se han encontrado esas *otras* tierras donde supervive una idéntica Edad de Oro.

Gracias a la navegación —además— el hombre ha percibido *otras* realidades y ha comprendido las diferencias existentes entre pueblos y paisajes. Su confrontación con

[26] Epodos XVI *de Horacio en* Obras completas, op. cit., *pp. 830-833.*
[27] Los trabajos y los días, op. cit., *p. 6, párrafos 168-173.*
[28] *Palabras finales de* Epodos XVI, *en* op. cit.

el *otro* le ha dado un sentimiento de relatividad del que carecía en el mundo autárquico y cerrado en que vivía. Los viajes de *La Odisea* habían dado una muestra de sus fantásticas variantes. Cada isla visitada por Ulises es *diferente* y tiene un *orden* distinto, que puede ser tanto paradisíaco como infernal. Aun reducido a la escala del mar Mediterráneo que recorre, la diversidad del mundo se ha hecho evidente a Ulises y al hombre clásico. *La Odisea* no es más que la crónica de ese viaje, donde el inventario de realidades acumula las diferencias, pero donde ya se descubre la existencia de islas idílicas y paradisíacas, como la recordada isla de Siria o la gruta de las Ninfas, el palacio de Alcino en el país de los Feacios, origen del *locus amoenus* de la literatura occidental. Mientras más se explora y descubre, más se consagra el derecho a la *diferencia* y más se presienten nuevos horizontes. La curiosidad no se satisface, sino que —por el contrario— se excita en la misma medida en que comprueba las razones del impulso que la llevó a la aventura.

En realidad, desde el momento en que el hombre navega, la historia de la humanidad se *embarca* —en el sentido literal y metafórico de la palabra— en una expedición que no tiene límites. Roto el orden natural y perdida la Edad de Oro de la propia tierra, el viaje del navegante hacia puntos cada vez más lejanos parece su inevitable consecuencia.

A esta altura es posible plantearse una pregunta.

¿Por qué los autores greco-latinos que habían resaltado los méritos de la Edad de Oro fueron tan tajantes en la condena de la navegación? Aun cuando el *orden natural* que proporcionaba el aislamiento y la autosuficiencia hubiera sido sustituido por la *relatividad* de la multiplicidad de puntos de vista asumidos gracias a los viajes marítimos, ya era evidente con Homero, Hesíodo en Grecia y más claramente con Horacio en Roma que era justamente gracias a la posibilidad de la navegación que la Edad de Oro podía ser recuperada en *otro mundo*.

III. La metamorfosis del mito áureo

¿Por qué —entonces— seguir despreciando a los curiosos exploradores, cuando anunciaban renovados *espacios* para la esperanza perdida?

Para entender las razones que subyacen en esta aparente contradicción, hay que volver hacia atrás y recordar cuál había sido el verdadero propósito de Jasón al construir la nave Argos con los pinos de Tesalia. En efecto, si navegar fue el *pecado original* por el cual los hombres renunciaron a la Edad de Oro para adquirir el derecho a la aventura de lanzarse hacia lo desconocido, aun cuando estuvieran guiados por una curiosidad nacida del aburrimiento del *aurea mediocritas* en que vivían, a partir de la transgresión de Jasón el oro buscado tiene una naturaleza distinta. El oro buscado por los Argonautas no es el de una edad de paz y armonía allende los mares, sino el *vellocino de oro* que incorpora una dimensión de botín y tesoro a la sociedad igualitaria de la época.

El mito se metamorfosea. Detrás del mundo de «las casas sin puertas», aparece la codiciada meta de un tesoro que debía justificar los nuevos riesgos asumidos. Navegar, sí, pero no por simple curiosidad exploratoria, sino guiados por un nuevo mito emer-

gente: el *vellocino* que espera al arriesgado navegante que sea capaz de conquistarlo al término de un viaje plagado de obstáculos y aventuras.

Los navegantes mercaderes irrumpen en la historia

El oro simbólico, pero metal valioso al fin, irrumpe en la historia para desterrar justamente la Edad de Oro de la humanidad. Para que no queden dudas, su ambivalente significado reaparece en otros escenarios paradisíacos, como las *manzanas de oro* de los fértiles jardines de las islas Hespérides o en el ubicuo El Dorado del espejismo americano en cuyo nombre se organizan numerosas expediciones a lo largo de los siglos XVI y XVII. Basta recordar al propio Cristóbal Colón y su obsesiva búsqueda del oro en las islas de las Antillas para comprender el alcance del cambio operado.

El problema no radica, pues, en el hecho de navegar, sino en la motivación mercantilista y crematística de esa navegación. La aventura hacia lo desconocido se planea con la esperanza de la apropiación de un trofeo áureo. Sólo por ello —y no por otras razones— merece el repudio y el desprecio.

Los autores clásicos griegos tienen claramente presente en su condena de la navegación la activa presencia de los fenicios en el Mediterráneo. Son los hijos de Tiro y Sidón quienes han cometido el *sacrilegio* de unir partes del mundo «naturalmente separadas», persiguiendo metales preciosos como el estaño, el cobre y el oro y fundando colonias y factorías en las costas de un mar cuyos pueblos deberían ignorarse entre sí para seguir siendo felices.

Si los griegos desprecian a los fenicios, los romanos lo harán con sus herederos, los cartagineses. Todo lo que es comercio y afán de lucro, se asocia en Roma a la ciudad de Cartago, connotación peyorativa que ha llegado hasta nuestros días.

En pleno siglo XIX la leyenda todavía supervive cuando Domingo Faustino Sarmiento habla de los peligros de la «época cartaginesa» que amenazan a la Argentina. Los inmigrantes que desembarcan en los puertos del río de la Plata son «tenderos y mercachifles», escribiría despectivamente poco después Miguel Cané. Por su parte, José Enrique Rodó en *Ariel* (1900) teme que a causa de la influencia de Calibán, las ciudades hispanoamericanas «terminen en Sidón, en Tiro, en Cartago».

El ejemplo de Rodó es muy significativo. En los mundos abiertamente contrapuestos que encarnan los espíritus de Ariel y Calibán; se enfrentan las civilizaciones que les dieron origen. Por un lado tenemos a Grecia, a la que «los dioses le regalaron el secreto de su juventud inextinguible», siendo las prendas de la juventud «el entusiasmo y la esperanza» que «corresponden en las armonías de la historia y la naturaleza, al movimiento y a la luz», virtudes que encarna el espíritu de Ariel. Por el otro, está el «utilitarismo» y «la democracia mal entendida» de la civilización fenicia y cartaginesa, representada en la época contemporánea por los Estados Unidos. El espíritu de Calibán en Hispanoamérica se traduce por una «nordomanía» y un «americanismo», neologismos con los cuales Rodó define los males que la amenazan.

Hablando del origen de la navegación, Rodó se refiere a:

La prosaica e interesada actividad del mercader que por primera vez pone en relación a un pueblo con otros,

y anota cómo una vez destruída,

De las piedras que compusieron Cartago no dura una partícula transfigurada en espíritu y en luz.

Impedir que las ciudades americanas terminen en Sidón, en Tiro y en Cartago es la tarea de la juventud americana a la cual se dirige el mensaje de *Ariel:*

No desmayéis en predicar el evangelio de la delicadeza a los escitas, el evangelio de la inteligencia a los beocios, el evangelio del desinterés a los fenicios.[29]

Sin embargo, paradójicamente han sido los cartagineses quienes mejor han presentido América en la antigüedad clásica. En la *Mirabilis Auscultationes,* el libro de *las maravillas inauditas* que se atribuyera a Aristóteles, se narra un portentoso viaje de unos mercaderes cartagineses hacia las tierras del sol poniente donde estaba situado el continente americano.

Dícese que en el mar que se extiende más allá de las columnas de Hércules fue descubierta por los cartagineses una isla, hoy desierta, que tanto abunda en selvas como en ríos aptos para la navegación y está hermoseada con toda suerte de frutos, la cual dista del continente una navegación de muchos días.[30]

Esa misma tierra legendaria ya descubierta en la antigüedad, según el testimonio atribuido a Aristóteles, aparecería mencionada siglos después en el famoso ensayo de Montaigne *De los caníbales.* Ciertos cartagineses que se habían aventurado más allá del estrecho de Gibraltar habían descubierto una gran isla fértil, revestida de bosques y con grandes y profundos ríos, lejos de la tierra firme. Allí habían emigrado con sus mujeres e hijos, atraídos por la bondad y fertilidad de las tierras y se habían acostumbrado a esa nueva vida, al punto de olvidar su *origen* europeo.

En el famoso libro de Diodoro de Sicilia donde se mezclan inextricablemente viajes fantásticos y reales, también se adjudica a los fenicios el descubrimiento del mundo del cual «diríase que es más bien habitación de los dioses que de los hombres»,[31] palabras que reaparecen significativamente repetidas en muchas Crónicas y Relaciones del descubrimiento del Nuevo Mundo. Gonzalo Fernández de Oviedo —por ejemplo— se refiere a los mercaderes que navegando hallaron una riquísima y «gran isla que nunca había sido descubierta ni habitada por nadie».[32] Teófilo de Ferraris al apoyar la tesis de Oviedo confirma en su *Vitae regularis sacri ordinis predicatorum* lo que se imputaba a Aristóteles en el *Libro de las Maravillas,* a saber, el *conocimiento* y no el simple presentimiento que el hombre había tenido desde la antigüedad de la existencia de una *cuarta región* en el mundo que debería sumarse a la sagrada trilogía del mundo clásico.

Pero que el mérito de ese descubrimiento correspondiera a los *mercaderes* y no a los

[29] Ariel *por José Enrique Rodó. Edic. del Nuevo Mundo. Montevideo. 1967; p. 157.*

[30] *Citado por Rafael Pineda Yáñez en* La isla y Colón *(Emecé, Buenos Aires, 1955; p. 17), quien no puntualiza el carácter apócrifo del libro atribuido a Aristóteles.*

[31] *La historia de la Ciudad del Sol, país extraordinario que estaría situado en el «gran mar Océano hacia el meridiano» fue recogida por Diodoro de Sicilia en su* Biblioteca Histórica (Liber Tercius, *II, 55 y ss). Oxford University Press. 1968.*

[32] Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano *por Gonzalo Fernández de Oviedo (Madrid, 1851); Libro II, cap. 3.*

poetas o a los filósofos, tuvo que llenar de una embarazosa confusión el espíritu del hombre clásico. Al parecer, todavía no hemos salido de ella, como se verá a continuación.

La Edad de Oro precolombina

Esta misma contradicción reaparece en los primeros pasos del hombre occidental en la certidumbre americana. Por un lado, América se ofrecía como la tierra donde supervivía la Edad de Oro perdida en Europa; pero, por otro, la ambición de los nuevos *argonautas* se multiplicaba ante cada signo inequívoco del *vellocino de oro* acaparado en las tierras de ese mundo recién descubierto.

No es extraño que la empresa de Cristóbal Colón y la de los conquistadores que lo suceden estuviera marcada por esa misma ambigüedad. Si las consideraciones eruditas recogidas en los indicios y *presentimientos* de la literatura clásica y medieval sobre la existencia de territorios legendarios los guiaban en la aventura a la busca de la Tierra Prometida, Jauja, la Fuente de Juvencia y el Paraíso que creyó haber encontrado Colón en la desembocadura del río Orinoco, América promete simultáneamente el oro con el cual se compra el poder. La Edad de Oro no puede ser disociada de El Dorado. Uno y otro no hacen sino reflejar las diferentes actitudes con que el hombre occidental enfrenta la realidad del Nuevo Mundo.

Cada uno ve o *cree* ver lo que *quiere* ver.

Para unos, los signos de la supervivencia americana de la Edad de Oro se multiplican. Los indios de las Antillas donde desembarca Colón apenas trabajan, hacen sus cosechas en común y encuentran todo lo que necesitan en el propio lugar en que viven. En los mitos y leyendas precolombinos que recogen misioneros y cronistas también aparecen las referencias sobre la época en que la humanidad vivía una «edad bienaventurada», era en que «no tenían precio los víveres, nuestro sustento», como recitan los cantos náhuatl sobre los tiempos de los antiguos héroes toltecas.

> Y esos toltecas eran muy ricos, muy felices, nunca tenían pobreza o tristeza. Nada faltaba en sus casas, nunca había hambre entre ellos. [33]

El franciscano Fray Bernardino de Sahagún en *Historia de las cosas de la Nueva España* recoge la versión tolteca sobre esa edad en que abundaban extraordinariamente los frutos y metales y en que todos «estaban muy ricos y no les faltaba cosa alguna, ni había hambre».[34]

Probablemente influido por las referencias europeas a la Edad de Oro clásica greco-romana, el Inca Garcilaso en los *Comentarios reales* da igualmente una imagen del antiguo Perú como un mundo idílico perdido por la conquista. Los indios también vivían en la nostalgia de la paz y la igualdad de la era dorada destruida por la Edad de Hierro que trajeron los españoles, según testimonia Felipe Huamán Poma de Ayala en *Nueva crónica y buen gobierno.*

[33] *Roberto Godoy y Angel Olmo en* Textos de Cronistas de Indias y poemas precolombinos *(Editora Nacional, Madrid, 1979) recogen algunos de los cantos náhuatl que recopilara Manuel León Portilla.*

[34] *Fray Bernardino de Sahagún,* Historia de las cosas de la Nueva España *(Editorial Porrúa, México, 1979); Libro III, cap. 3.*

Pedro Mártir en sus *Décadas del Orbe Novo* hace admiradas referencias al uso que los aztecas hacían del cacao como moneda para adquirir cosas y exclama que esa era «una moneda feliz», porque no puede guardarse como el oro y porque se utiliza simultáneamente para preparar bebidas:

> Oh, feliz moneda, que proporciona al linaje humano tan deliciosa y útil poción y mantiene a sus poseedores libres de la infernal peste de la avaricia, ya que no se te puede enterrar ni conservar mucho tiempo.[35]

Estas afirmaciones no deben extrañar, porque en el momento de la conquista de América sigue primando en España la mentalidad medieval de la teología escolástica que predicaba contra el dinero y el préstamo a interés y tenía un ostensible desdén por el comercio que era ocupación de ligures, lombardos, flamencos, *ginoveses* y judíos. No es exagerado decir —como hace Mariano Picón Salas— que «el español ama más la aventura de buscar la riqueza que la especulación económica» y que «la economía del conquistador es una economía de aventura, poco organizativa y de simple predación»,[36] a la que no es ajena una secreta *mala conciencia.*

En el febril rastreo de El Dorado en los siglos XVI y XVII se repite el esquema. Expediciones como las de Jiménez de Quesada, Gonzalo Pizarro o la más conocida de Lope de Aguirre terminan en la sublimación del despropósito inicial a través del choque con una dura realidad. Es como si el oro mismo se hubiera metamorfoseado. No se trata únicamente de su valor material, tal como podría ser evaluado hoy en día, lo que está en juego, sino el símbolo en que ese oro se va encarnando a medida que el viaje progresa. El oro es una meta y no un objeto cuantificable.

América, entre el botín y el prodigio

Es bueno recordar que el mismo *vellocino de oro* había constituido un ejemplo de metal transformado por la propia empresa que lo buscaba. Para Jasón y los Argonautas, el valioso metal que los llevó a cruzar el límite del Ponto Euxino se transforma en el trofeo que corona un esfuerzo y en el símbolo del premio que reciben por haberse aventurado en lo desconocido.

Más claramente, la metamorfosis del oro se opera en la búsqueda del cáliz del Santo Grial que la tradición medieval cristiana recoge de una leyenda germánica. Del valor material de la joya que buscan los sucesivos Caballeros que encarnan literariamente la empresa, se va pasando al símbolo milagroso en cuyo contenido el hombre cree encontrar la inmortalidad. En la versión más conocida de las aventuras de Perceval, en *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, los obstáculos que deben irse franqueando —la tierra yerma *(Gasta foret),* el río infernal, el jardín del Edén (país de Galvoie)— consti-

[35] *«Me parece que nuestros isleños de La Española viviendo en la edad de oro, desnudos, sin pesos ni medidas, sin el mortífero dinero, sin leyes, sin jueces calumniosos, sin libros, viven sin solicitud acerca del porvenir», añade Pedro Mártir de Anglería* (Décadas del Orbe Novo, *José Porrúa, México, 1965; Década I, Libro III, capítulo VIII) recordando los tiempos en que los mortales no andaban con «el dame y el no te doy». Los indios americanos no andan entre ellos con «el mío y el tuyo».*

[36] *Mariano Picón Salas,* De la conquista a la independencia. *Fondo Cultura Económica, México, 1967; p. 59.*

tuyen no sólo las sucesivas pruebas iniciáticas del valor personal del Caballero, sino estadios de la transformación de la esencia de ese cáliz de oro. Sin esa meta *dorada* el viaje carece de objeto.

En los proyectos de la conquista americana se espera el mismo resultado: la expectativa del *botín* justifica el riesgo y parece darle razón a la pura maravilla del descubrimiento. Los reinos de oro de la antigüedad clásica reaparecen en América bajo otros nombres. El reino bíblico de Ophir, del cual se habla en *El Libro de los Reyes* y adonde Salomón mandaba sus naves para buscar oro, es el territorio que cree haber descubierto el navegante portugués Alburquerque cuando habla del «Reino de Monomotapa». Al valor crematístico del oro como metal, se suma la ambición de la conquista de un territorio representado en la imaginación como una suerte de paraíso pagano donde se mantiene fijada, desde tiempo inmemorial, una «edad feliz».

Es inútil escamotear el doble sentido que tiene el oro en la conquista de América. En la perspectiva de la síntesis de una ambición que va más allá de la simple cotización bancaria del metal a que ha sido limitada la conquista por una visión economicista y reductora de la historia, deben leerse las Crónicas de Indias de las expediciones que siguen los indicios de las leyendas sobre tesoros y ciudades doradas, llámense El Dorado, la Ciudad de los Césares, el Paititi, el Cerro de Plata o el Tesoro del Rey Blanco. Es lo que Ernst Bloch llama las «utopías geográficas» en *El principio esperanza,* esa «mezcla ambigua de la búsqueda del Oro como metal y la Edad de Oro como paraíso perdido». En nombre de esas utopías geográficas se organizan las expediciones, «al final de las cuales se encuentran a la vez el botín y el prodigio».[37]

El oro botín y el oro prodigio son el motor de las empresas más descabelladas, gracias a las cuales se acelera el proceso de descubrimiento y conquista de los territorios más aislados de América. El *Pirú* del que oyen hablar Pizarro y Almagro, la sierra de Meta en Guyana, el lago de Parimé, sirven de pretexto a expediciones al cabo de las cuales puede descubrirse un imperio, como sucede con el inca por parte de Pizarro, pero también abrirse el camino al delirio megalómano de Lope de Aguirre en la selva amazónica o a los fantasiosos decretos por los cuales se nombre a Pedro de Orsúa como Gobernador y Capitán General de El Dorado.

Pero como una curiosa burla del destino, cuando en 1527 los españoles oyen hablar por primera vez de la leyenda indígena sobre «el hombre Dorado», la historia precolombina americana ya ha borrado sus rastros. En efecto, cuando los españoles llegan a Vélez en Nueva Granada (Colombia), los indios guatavitas —que al parecer introducían a sus caciques en una ceremonia en el centro de una laguna montañosa a la que arrojaban objetos de oro y bañaban a su jefe cubierto de pies a cabeza con polvo de oro— ya han sido exterminados por los indios muysca de Bogotá. El reino de El Dorado ya es *pasado* cuando ingresa en la historia del imaginario colectivo hispánico. Es un paraíso que está perdido antes de haber sido encontrado.

El conquistador ha llegado *también* tarde a América y no puede creerlo y menos aún aceptarlo. De ahí que el mito reaparezca como un fantasma errante en los territorios

[37] *Texto de Ernst Bloch citado en la nota 1.*

más diversos reactualizado con nombres diferentes, pero evocadores siempre del mismo anhelo de llegar a arrebatar el trofeo escamoteado detrás de las leyendas reiteradas, cuando no de las mentiras de los indígenas que deliberadamente desorientan al hombre blanco. De ahí también esa multiplicación alocada de expediciones, no sólo españolas, sino alemanas, como las de Ambrosio Delfinger y Bartolomé Seyler, inglesas como la de sir Walter Raleigh, los informes diplomáticos de cancillerías de países europeos como Francia y Holanda y los conflictos fronterizos en los territorios que unos y otros ocupan en nombre del ubicuo reino del oro. La tradición histórica se nutre de la fábula geográfica, de las leyendas indígenas y de los viejos mitos europeos. Todos ellos conforman esa mezcla ambigua definida por Bloch: el oro botín, y el oro prodigio; el metal y la Edad de Oro perdida; lo real y lo ideal siempre confundidos.

Nada más acertado que estas palabras para definir el signo del descubrimiento y la conquista de América: el doble *espacio* en que se expresa el oro mítico, El Dorado y la Edad de Oro que superviven en la Tierra Prometida. Un dualismo que ha marcado con sus contradicciones los casi quinientos años de historia del continente y que hoy nos permite entender mejor el sentido de la profecía de Séneca en *Medea:* el simultáneo lamento por la pérdida irremediable de la felicidad y el alborozado anuncio de nuevos orbes, tristeza y alegría que marcan indisolublemente el destino de una región que todavía no ha resuelto cuál de las facetas del mito áureo la definen mejor a sí misma y frente a los demás.

Fernando Aínsa

Ѳ. М. Достоевскій. 1847
К. Тру
18

Huérfanos y expósitos en Dostoiewski

La libertad absoluta existirá cuando
dé lo mismo vivir que no vivir.

Kirilov en *Los demonios*

El padre insuficiente

Sólo en un pasaje de *Crimen y castigo* aparece el padre. Es en un sueño de Raskólnikov. Lleva a su hijo a una taberna de extramuros, donde ocurre una fiesta. Entre muchos de los asistentes, matan una yegua a palos, sin que el padre haga nada por impedirlo. Al despertar de este sueño, Raskólnikov describe el modo en que matará a la usurera.

He allí a un padre fantasmal, onírico, con la seguridad y la inconsistencia que tienen los sueños. Helo, también, incapaz de impedir un crimen: la yegua-usurera será muerta por la desbocada multitud que habita el interior de su hijo. Es incapaz de evitar la transgresión, de administrar la ley. Está fuera de lugar en la cadena sucesoria de instancias paternas (el padre originario, el padre concreto, el hijo) y su puesto en la misma, vacante, propicia la usurpación. Quien invoque su nombre también estará fuera de la ley.

Hijo sin padre (aunque no sin papá, sin engendrador biológico) el personaje dostoievskiano afecta las figuras del expósito o del huérfano. Algunos ejemplos abundarán en estos caracteres.

Mishkin, en *El idiota,* queda huérfano de padre y madre en su niñez (de ahí, quizá, como en Aliosha Karamázov, su fijación en la infancia, su amor e identificación con el mundo de los niños). Mishkin va a dar a casa del general Ivolguin, quien lo cría como a un hijo adoptivo. Ivolguin amó a la madre del chico y, por ella, se batió a duelo con el padre. Pudo ser su padre efectivo. De hecho, cuando vuelve a Rusia, Mishkin llega a casa de Ivolguin como a casa de su padre. Ambos se parecen: luchan «contra las calumnias y las balas».

De Mishkin padre sabemos que muere siendo su hijo, todavía, un lactante (es decir, estando muy ligado a la madre y con escasas probabilidades de visualizar la figura paterna). Confusa, débil y, finalmente, inaceptable, es esta figura, la de un militar que está por ser juzgado en Consejo de Guerra, a causa de haber gastado en el juego el dinero de su compañía y matado a golpes a un subordinado.

Nicolás Stavroguin también es hijo de padres separados, y huérfano de padre desde su niñez. También su padre sustituto reemplaza a un militar y es amante de su madre (se trata del librepensador Stepan Trofímovich). Bajo un aspecto caballeresco, este hijo único vive sin arreglo a la ley: es sucio, alcohólico, tiene «malas compañías».

Kirilov, dentro de la misma novela que el anterior *(Los demonios),* se suicida al na-

cer su hijo, dejándolo en situación de prolongar esta galería de huérfanos. La madre muere de desesperación y el niño, de frío, sin llegar a recibir nombre alguno (palabra que lo sujete a la instancia paterna).

La familia Karamazov es algo más compleja, dentro de la misma problemática. El viejo Alexei tiene a Dimitri (Mitia) con Adelaida, y a Iván y a Alexei hijo (Aliosha) con Sofía (este nombre se repite en Dostoievski, asociado a la figura materna, transmisora del saber infuso y telúrico: *Sofía* es sabiduría). Todos, huérfanos de madre desde pequeños, conocen el carácter orgiástico y etílico del viejo. Alexei no controla sus impulsos, no los somete a la ley. No ha sacrificado su pene para adquirir su falo: está simbólicamente castrado.

Abandonado (expósito), Mitia es criado por un servidor de la casa, Grigorii. Luego pasa a manos de Piotr y de dos tutores más. El muchacho también sale juerguista y mal estudiante. Sólo conoce a su padre cuando su mayoría de edad, al reclamarle su parte en la herencia materna.

El tío Piotr, por su parte, actúa como el «maestro indeseable»: ha sido educado en París, fue amigo de los libertarios Proudhon y Bakunin: es la Europa revolucionaria y demoníaca. Hasta dice haber participado en las barricadas del 48.

Iván y Aliosha también son entregados a Grigorii, pero la Generala, madrina de la difunta Sofía, se los arrebata por la fuerza. En seguida, la señora muere y los niños pasan a la tutela de Eutimio Petróvich Políenov, un funcionario del gobierno.

Tal vez sea Aliosha el único de los hijos reconocido a medias por el padre. En efecto, éste va al convento donde el muchacho es monje, lo sustrae y se lo lleva a casa.

Aparte, todavía tenemos a Smérdiakov, hijo bastardo que el viejo Karamázov engendró por violación de una tonta que callejeaba en las inmediaciones. El bastardo pasa a ser criado de Grigorii y discípulo del viejo Fedor, que le da la llave de su biblioteca, la cual frecuenta Smérdiakov, leyendo libros a medias y despreciándolos por mentirosos.

La filosofía del viejo Karamázov, que lo expulsa del mundo de la ley y lo deroga como instancia paterna, está clara en sus declaraciones:

> En el desenfreno se vive más a gusto; todos lo condenan, pero todos viven en él, sólo que secretamente, mientras que yo lo hago al descubierto. Por mi franqueza, todos los calaveras se la toman conmigo... Para un hombre decente, el paraíso resulta hasta indecoroso. A mi juicio, se duerme uno y no se despierta más. Si queréis, rezad por mí. Si no queréis, idos al diablo.

En *El adolescente,* tenemos la instancia paterna curiosamente desdoblada. Arcadio (el hombre de la Arcadia, que lleva en su nombre el paisaje de la regeneración) es hijo legal de Makar Ivanovich Dolgoruki, jardinero al servicio de Versílov, el padre real y señor del lugar, que nunca se ha hecho cargo de su hijo. Versílov es el típico padre dostoievskiano, pródigo y derrochón, que consume tres herencias y muere en la miseria.

La cosa se complica porque Arcadio lleva el apellido Dolgoruki, que lo confunde con la familia de un famoso aristócrata. Es decir que, al desdoblamiento inicial se agrega un tercer girón de instancia paterna, el nombre de un poderoso señor que no es su padre pero cuyo apellido lleva. Al no llevar su apellido «real» (Versílov) hay en su nombre un hueco, el correspondiente al elemento paterno.

La madre se llama Sofía Andréievna (Sofía hija de Andrés, sabiduría hija de varón),

que se casa con Makar al pagar Versílov un precio al jardinero. Makar vaga por Rusia, sin hacerse cargo del niño, que es criado por extraños, como un expósito. Al ver a Versílov, a los diez años, queda estupefacto y, desde entonces, sueña con él (como Raskólnikov, según vimos). El padre aparece aureolado, aunque, en la vigilia, es notorio que la sociedad lo rechaza por su actitud atrabiliaria.

El sueño y el padre soñado en él, fijan a Arcadio a la infancia (otra recurrencia dostoievskiana: ver al padre desde la niñez del hijo). El sueño es siempre el mismo sueño y, por ello, el soñante recupera su constante edad primigenia. El sueño del padre, pues, congela la niñez del hijo, impidiendo que éste crezca.

Los caracteres de la relación Versílov-Arcadio se corresponden con el rol social del padre. Versílov es la imagen personal de una aristocracia campesina, decadente, refinada y, a la vez, brutal, incapaz de regir sus negocios y, por lo mismo, de actuar como clase dirigente, o sea como instancia paterna válida para las clases dominadas.

Imagen de la anomia de un fin de raza, de una época que se sobrevive a sí misma, vegetativo supérstite de su último deseo, Versílov le habla a su hijo de Dios, pero de un dios ocioso, que ha creado al mundo y se ha desentendido de él, no manifestando el menor interés por su criatura (como él mismo hacia su vástago).

Dios existe, pero es como si estuviera muerto. Toda la cadena de mandos de la ley está apoyada sobre su cadáver y se invoca una legalidad difunta. Por ello, sigue Versílov, amar a los hombres es tanto un deber como una imposibilidad. Los hombres merecen desprecio porque se los ama, ya que también quien ama es despreciable.

No es, por ello, un deber el que nos liga por amor a los demás, sino una moral aristocrática del *noblesse oblige:* es mi propia nobleza la que quiere obligarse, nadie puede exigirle nada desde fuera. Versílov no acepta jueces que lo consideren, sólo él puede juzgarse a sí mismo. Soberbio, el padre reemplaza a Dios mismo, haciendo mérito de su muerte. Pero, viceversa y paradoja, ese Dios muerto es insuficiente fundamento de su instancia paterna.

El otro «padre» de Arcadio, Makar, vagabundo, es el campesino instintivamente comunista, de fondo místico, que habla todo el tiempo de la travesía por el desierto, pero que es incapaz de vivir conforme a lo que declara. En ambos casos, la distancia entre la conducta del padre y el mundo de la ley es infranqueable.

La insuficiencia de las figuras paternas hace que abunden, en las novelas de Dostoievski, los maestros, tutores, curadores y guías, padres sustitutos a los cuales el héroe interroga en busca de una sólida legalidad. Veremos que tampoco ellos tienen respuestas válidas y que la redención vendrá por otra vía.

El lugar del padre

A partir de un lugar paterno defectuosamente ocupado dentro de la estructura de la ley, el hijo carece de oportunidades de acceder a él (ya veremos lo que hace en vez de esto). No puede heredar a un padre inválido y, por ello, no puede ser padre. En general, los héroes de Dostoievski no tienen hijos y tampoco se encargan de tareas directivas del conjunto social, como corresponde al padre. El rol paterno es débil también en la interioridad del héroe.

Por excepción, a veces Raskólnikov funge de padre. Tal, cuando enfrenta a su madre y a su hermana, ordenando a ésta que rompa su compromiso matrimonial con Luchin, como así ocurre finalmente. Luchin, el «hombre normal», intenta restañar la discutida honra de la hermana, a la cual intentó seducir Svidrigáilov cuando ella trabajaba de institutriz en su casa. También Raskólnikov discute el tema con el seductor, invocando la ley paterna (la honra del clan está depositada en el sexo de sus mujeres, pero la administra el varón).

Pero éstas no dejan de ser excepciones. La parábola de Raskólnikov termina cuando él se reconoce a sí mismo al mirarse desde la sede de la ley y se define como un asesino.

Héroes soberbios y revolucionarios

Los héroes dostoievskianos enfrentan una descomunal dificultad para integrar su identidad: no tienen acceso directo al lugar del padre, pues éste se encuentra abandonado y cerrado por falta de ingresos hereditarios, u ocupado por un usurpador al cual no es legítimo heredar.

El camino puede restaurarse y veremos en su sitio los medios apropiados. Entre tanto, los héroes dostoievskianos toman otros derroteros: se ensayan como héroes soberbios (se ponen en lugar de Dios, se proclaman ellos mismos como fundamentos de la legitimidad, se erigen en *Urvater)* o como héroes revolucionarios (declarando caducos los actuales fundamentos de la ley y proponiendo su sustitución por otros, conforme al modelo de Stendhal en el Julien Sorel de *Le rouge et le noir).* La revolución, a su vez, no siempre coincide con el curso de la historia, empujándolo rápidamente hacia adelante: a veces actúa contra ella, volviendo a los orígenes.

El héroe soberbio carece de ley previa a sus actos, funda él mismo su ley, y no visualiza al otro. Es puro ensimismamiento, inmanencia infinita que se expande con la voracidad del deseo, tomando todo lo existente por objeto. Así teoriza Raskólnikov, su paradigma:

> Hay en el mundo ciertos individuos... para los cuales es como si no se hubiese escrito la ley... Los legisladores y fundadores de la Humanidad... habían sido criminales aunque no fuese más que porque, al promulgar leyes nuevas, abolían las antiguas, tenidas por sagradas para la sociedad y los antepasados...

Raskólnikov no admite la existencia de la naturaleza, es decir de lo dado. Por el contrario, propone «mejorar y encauzar» la naturaleza, actitudes propias del gran hombre (o superhombre, si se prefiere la palabra nietzscheana: el hombre que no admite el modelo antropológico heredado).

Estrictamente, al matar a la usurera, Raskólnikov no comete un crimen: No ha transgredido la norma, ya que no admite ninguna. Sus actos son fundacionales de una nueva normativa: la «nueva palabra» que sólo pueden pronunciar los individuos excepcionales.

Las creencias declaradas de Raskólnikov refuerzan esta imagen de origen de sí mismo: cree en Dios (cuyo lugar ocupa), en Lázaro (fantasea resucitar, volver de su propia muerte) y en la Nueva Jerusalén, o sea en la escatología que generan los hombres como él, una regeneración del tiempo histórico que tiene que ver con la omnipotencia de Dios y la capacidad de palingenesia de Lázaro.

Si no hay una ley preexistente a nuestras acciones, la mera actividad humana es siempre moral, en una suerte de universalismo ético de la indiferencia. Es el *Todo está bien* de Stavroguin (un crimen, el crecimiento de una planta, el elogio y el vituperio).

Por el contrario, el capitán de *Los demonios* razona que no existe identidad sin Dios, o sea sin un fundamento de la legalidad que se considere válido por sí mismo, es decir sagrado, y que se sitúa antes de constituirse cualquier individualidad. «Si no hay Dios, ¿qué capitán soy yo?» O sea: «Si no hay *Urvater,* ¿quién legitima a los que administramos la ley?»

El héroe soberbio actúa matando, dirigiendo su capacidad de destruir contra los demás o contra sí mismo. En rigor, no se trata de un homicida ni de un suicida, sino de alguien que intenta ocupar el lugar de Dios («Quien se suicida se vuelve Dios», asegura Kirilov) o someter la concreta y opaca existencia del otro a una abstracción transparente que le quita su carácter de alteridad. Dios, inexistente y necesario, es un truco de la razón para continuar en la vida y evitar el suicidio. Para demostrarlo, Kirilov se elimina tras atribuirse todos los crímenes, negándose a la invención de Dios.

Aquí aparece el final del experimento superhumanista del héroe soberbio. El *Urvater* hace posible la vida, sometiendo el impulso a la norma. Por el contrario, la usurpación de su lugar por el hijo, lleva a la disolución y a la muerte.

Los héroes dostoievskianos que retornan de la soberbia y admiten el mundo de la ley, normalmente, son reconducidos por una mujer. Esta les indica la opacidad concreta del otro y les señala la lectura del libro sagrado, es decir del código legal particular que permite distinguir lo permitido de lo prohibido. Sonia en *Crimen y castigo,* Sofía en *Los demonios,* enseñan al héroe a aceptar el dolor (la otra mejilla), es decir a aceptar su propia opacidad concreta que es ser otro para los demás, a la vez que los persuaden de que el infinito y la eternidad existen fuera del sujeto, y que el lugar de la dicha es una promesa sin ubicación en el mundo (sentido del límite que permite constituir la subjetividad: encuadramiento del impulso: falo). El suicidio de Stavroguin («por generosidad y sin culpa de nadie») no actúa, pues, como resultado de la imposibilidad de vivir, sino como aplicación de la ley, aceptación de la culpa y administración del castigo.

Tan no es crimen el acto del héroe soberbio, que suele ir acompañado de una manifestación de ostensible gratuidad. Raskólnikov mata a la usurera pero no toca un céntimo de su tesoro. Mitia Karamázov mata al viejo Grigorii (o cree matarlo), le roba tres mil rublos pero no se queda con ellos, pues los gasta en una sola juerga. Invirtiendo el pecado original, la deuda primaria que habilita la construcción de la ley, Mitia declara: «Quise matarlo pero soy inocente» (el pecado original sostiene: «Soy culpable aunque no haya deseado ningún crimen»). Por fin, Mitia cargará con la muerte de su padre sin haberla cometido, aceptando el pecado original, es decir la deuda simbólica por la muerte del padre. Dios tiene derecho a hacer sufrir al hombre y se vale de los jueces para ello. Hacerlo sufrir por amor, por cariño hacia la subjetividad de la criatura, que en el padecimiento conoce sus límites y se erige en sujeto concretamente existente.

Frente a Rakitin que sostiene «Se puede amar a la humanidad sin Dios», Mitia concluye que «Si Dios ha muerto, todo está permitido». Esta tensión diseña una de las preguntas fundamentales de Dostoievski: «¿Puede la humanidad sustituir a Dios?» O, si se prefiere: «¿Cabe internalizar a Dios en la humanidad, convirtiéndola en sujeto

absoluto (la fantasía hegeliana del fin de la historia)?» Si Dios no es una distancia absoluta y carente de medida, una exterioridad insuperable, entonces es posible su instalación en la tierra (la fantasía de Cristo, el Dios vivo). De lo contrario, el reconocimiento del otro como tal pasa por un tercero que está fuera, el Padre del cual todos somos hijos y que nos permite reconocernos como hermanos. El otro resulta, así, en esta lógica cristiana, un parecido de familia.

Reconocerse culpable de la muerte del padre sin haberla cometido es empezar a construir un universo moral, admitirse como deudor y buscar un acreedor, alguien a quien pagar el precio, un otro que reciba nuestra dación. Es lo que Mitia hace cuando asume el crimen de Smérdiakov, y lo que Iván siente sin haber hecho nada: «Tengo derecho a desear» (desear es desear la muerte del padre). Aliosha enterrará al inocente y lo convertirá en tótem de la nueva humanidad, la que Mitia y Grúshenka fundarán en América, entre los indígenas. La nueva humanidad es la familia fundada en la categoría del otro, no en vínculos de sangre esgrimidos por padres inválidos (el viejo Karamázov).

El héroe revolucionario intenta, como queda dicho, refundar el orden, sustituyendo un *Urvater* caduco por otro, vigente. Una legalidad reemplaza a la otra. Mishkin *(El idiota,* parte IV, capítulo VII) desarrolla largamente el papel de Rusia como refundadora del orden cristiano frente a la falsa antinomia Iglesia Romana-socialismo.

La fantasía de Kirílov también es revolucionaria: se trata de crear un hombre nuevo, para el cual sea lo mismo vivir que no vivir. Un hombre incapaz de dolor y de espanto. Un hombre con un Dios diverso del heredado, que ha muerto: un Dios del placer, la vida y la inocencia. Placer sin sufrimiento, vida sin muerte, inocencia sin culpa: el Paraíso. Las fantasías revolucionarias pasan, a menudo, por este retorno a un estadio anterior a la historia. Es también la torre de Babel, por la cual baja el cielo a la tierra. En cualquier caso, la idea dostoievskiana de revolución es anárquica y contraria a la historia: no es el resultado de una maduración de las condiciones históricas (idea marxista de revolución, por ejemplo) sino una brusca ruptura de lo existente y una recuperación redentorista del perdido origen. Un renacimiento, para el cual hace falta una madre inocente, una virgen.

Un rasgo final de estos héroes es su modelización literaria: Lizaveta Prokófievna, al final del *Idiota,* intenta volver a Mishkin a la razón recordando el final del *Quijote.* Nastasía tiene en su alcoba, como libro de cabecera, *Madame Bovary.* Ambos paradigmas literarios apuntan a lo mismo: a la torre de Babel, según quedó ya descrita. Ella se suicida, él recupera la razón y muere por no poder ya desear, como si la razón fuera incompatible con el querer.

Maestros

No son los maestros los que restauran la relación del hijo con el *Urvater* a través de una nueva y válida instancia paterna. Las enseñanzas de los maestros, saber puramente profano, llevan a la equivalencia indiferente en que todo puede decirse y nada resulta necesariamente creíble. El salón magistral de *Los demonios* anticipa el mundo de *La montaña mágica* y *El hombre sin atributos,* en que los maestros propagan doctrinas opuestas e inconcluyentes.

Stepan Trofímovich es la cifra: librepensador, tiene nostalgias de la bella y perdida Edad Media, sobre todo de una idealizada España, con sus cortes brillantes, sus hermosas damas y sus envenenamientos. El magno ideal ha sido rebajado en nombre de la igualdad, la envidia y la digestión. El maestro concluye que quiere convertirse en mendigo.

Y del mismo modo, mientras el narrador afirma que «el hombre teme a la muerte porque ama la vida y esto es lo que manda la naturaleza», a renglón seguido, Kirílov dice que «El hombre ama la vida sólo cuando es desdichado y todo es dolor y espanto». El eslavófilo Schátov pretende regenerar al mundo a partir del pueblo deífico, que es el ruso, encarnación de las virtudes telúricas del campesino paleocristiano, al tiempo que Schigálev defiende a las minorías ilustradas y despóticas sobre la mayoría de los proletarios, vueltos al estado de naturaleza y redentores de la sociedad, y Verjovenski imagina un mundo de humillados, víctimas y borrachos que fundan una nueva humanidad consagrando a un príncipe impostor.

En los *Karamázov* se reproduce la situación: mientras el padre Zósimo, maestro de Aliosha, propone perdonar a todos y hallar la felicidad en el dolor, lejos del mundo, Miúsov, liberal y anticlerical, disputa con el padre Paisii, que defiende un Estado universal cuyo modelo es la Iglesia (en cierto modo, parece un borrador de las discusiones entre Naphta y Settembrini, en *La montaña mágica).* Parecidas ideas se ventilan en *El adolescente* (eslavofilia, liberalismo, nihilismo) entre maestros encontrados que se neutralizan y nada dejan en el espíritu del iniciando: Sokolvski, Dergachev, Kraft, Vassine. Mientras Tuchard, el dueño de la pensión, castiga a los estudiantes porque humillarse es la manera de aprender a ser libre a través de la servidumbre, el héroe duda entre ser rico como Rotschild y ser pobre y santo como un monje, oscilando, sin salida, entre el mundo y el claustro.

Triángulos

El tres es el número de la perfección y es también la cifra del hijo protegido por la pareja parental. Tres hacen falta para que el héroe reconozca la existencia del otro gracias a los oficios de un mediador. Estos triángulos son el modelo amoroso dostoievskiano.

Raskólnikov, discípulo de Marmeládov, se enamora de su hija Sonia y empieza a tomar conciencia de la existencia del otro cuando, de visita en el lugar del crimen, se encuentra con que un coche ha atropellado a Marmeládov en la calle. Los pintores y el portero lo toman por un maleante y él se ocupa de Marmeládov, moribundo, reconociéndolo como prójimo.

El triángulo (dos hombres que aman a la misma mujer) tiene, en Dostoievski, una relación directa con la función de la mujer misma, madre iniciática del héroe, que lo introduce en el camino de su regeneración, apartándolo del dinero y enseñándole a reconocer la existencia del otro. Para que se constituya en madre, el varón necesita un espejo en que encontrar al hermano, es decir al otro hijo de la misma madre. En cierto sentido, el héroe se enamora de su doble, del sí mismo fuera de sí, y la parte femenina del otro y de sí mismo es la madre iniciática que ambos varones aman. Es la situación Mishkin-Nastasía-Rogochin en *El idiota* (los dos hombres velando el maloliente cadá-

ver de la mujer son una cifra de esta situación). Mitia e Iván aman a Katerina Ivánovna. Mientras el viejo Karamázov la quiere para sí, Mitia la «entrega» a Aliosha y ella señala a Aliosha la existencia de Grúshenka. Es la madre iniciática que refunda la familia y en la cual todos reconocen su comunidad de lo femenino (lo materno). En cualquier caso, la trenza se organiza en triángulo: Padre-Mitia-Grúshenka, Iván-Mitia-Katerina.

El doble (Razúmijin, Rogochin) permite al héroe verse fuera de sí, en espejo. «Yo soy como es él.» En tal desdoblamiento aparece la figura del hermano iniciático y se abre el camino hacia el otro. Es una relación dialéctica entre el Yo y el Tú, términos correspondientes que no pueden darse por separado. Rogochin y Mishkin grafican muy claramente esta relación, cuando disputan por el cuchillo del jardinero, que Rogochin usa para abrir las páginas de los libros: poner de manifiesto la escritura, matar. Finalmente, intercambian cruces y se declaran «hermanos» (de nuevo: porque tienen la misma madre).

El otro

El otro no es el mero y puro sujeto exterior. Nunca es naturalmente otro. No es eso que está ahí fuera y ataja el sol o me pregunta la hora. El otro se constituye como tal cuando me define como otro, porque su mirada sube al recinto de la ley y baja sobre mí, para reconocerme.

Esa mirada que me vincula al mundo de la ley, me constituye también en mirado por mi propia mirada desde el mundo de la ley. Cuando Raskólnikov cree que todos lo miran, lo detienen por la calle o lo dejan pasar para recordarlo, no sólo recibe la mirada de la ley, sino que se mira con los ojos de la ley. Sin este juego ley-mirada-otro, la historia cambia de calidad. Este juego hace de *Crimen y castigo* un drama teológico, el reconocimiento de la existencia de Dios en el prójimo, la sacralización del otro. Sin él, la historia se reduce a una novela policíaca, con un inspector de policía más bien ineficaz y un criminal hipersensible que se desmaya al oler pintura fresca.

Es la mirada legal del otro la que hace de la usurera un ser humano asesinado por otro ser humano (y no la abstracción, el principio incorpóreo que declara Raskólnikov). Es el otro quien nos muestra que el yo no existe en sí mismo, sino para sí mismo, perdiéndose y reafirmándose en el tú. En el momento en que el otro se plantea como inesencial para él mismo y esencial para el prójimo, entonces el yo comprende que la esencia le viene de los demás y que él carece de esencia al carecer de alteridad. En el sueño recurrente de Raskólnikov, él vuelve a matar a un ser sin rostro y se siente mirado por alguien que tampoco lo tiene. Deudor de una muerte innominada, recibe la mirada reconocedora del puro otro. Raskólnikov ama a Sonia porque se parece a su víctima y considera que pudo matarla también. En cualquiera de sus semejantes hay una víctima posible y Sonia, con el libro de la ley en la mano, aparece como el semejante privilegiado, el otro por excelencia.

Madres

Sabemos que, en el esquema clásico, el héroe se encuentra con una maga, madre iniciática o segunda, que coadyuva a que él reconozca sus facultades y las ejerza. En

las novelas de Dostoievski esta maga es santificada por el héroe y la tarea de tal madre segunda es componer la relación del hijo con el fundamento de la ley a través de la instancia paterna. La madre regenera y vuelve a parir al hijo en un mundo repristinado, porque está investida de valores paternos, esos valores que el papá biológico es incapaz de asumir.

Este rol reconductor da a la mujer dostoievskiana un sesgo fálico. Ella endereza lo torcido, repone el eje que sostiene el edificio de la ley, ayuda a identificar el cimiento de la moralidad en el corazón del héroe. A veces, con la apariencia de una matrona, que señala, a su turno, a una niña como compañera del héroe. En otros casos, asumiendo ella misma el papel de la niña que acompañará al héroe en su aprendizaje redentor (Sonia sería ejemplo de esta última, Nastasía de la anterior). El hecho de que, casi siempre, se trata de una cortesana o una prostituta callejera, aparte del obvio símil evangélico (María Magdalena), hace que se faciliten las cosas en cuanto la mujer simboliza la madre común y la promiscuidad sexual aproxima a los hombres entre sí por medio del vehículo femenino.

Niños huérfanos o expósitos, los héroes dostoievskianos necesitan de una madre que se instale en el lugar del padre, abandonado por éste. En el caso de Arcadio, la mujer (Catalina Nicolaievna) es compartida por el padre y el hijo, para que su rol mediador sea más elocuente. Normalmente, el elemento que une a los hombres entre sí es la figura paterna, que relaciona al sujeto con la ley. Padre, rey o Dios, él es quien discrimina la letra del código. En su ausencia, el elemento vinculante es una madre que hace las veces de padre.

No es, pues, la mujer como tal la encargada de la redención, sino la mujer que incorpora los valores masculinos. La hembra en sí misma es instintiva, baja, viciosa. Representa el mundo de la codicia amoral de la naturaleza. Pero, introyectando los elementos masculinos por medio de la maternidad, como la hembra introyecta la descarga seminal, reproduce con abundancia las potencias viriles, señoreando, a su vez, sobre los varones: es la única mujer que deja de ser género para ser individuo, inaccesible como el Sol (astro viril) y protegida por las cautelas del incesto: es la madre.

Reconciliados padre e hijo por la mirada mutua que pasa a través de la maga, la función de ella se termina y la mujer desaparece de la escena. Veamos el final de *El adolescente:* Versílov reconoce a su hijo Arcadio, que lo reconoce como padre. Versílov quiere matar a Catalina y Arcadio se lo impide (triunfo de la ley), quedando herido el otro. Todo está en su lugar. Catalina se marcha al extranjero. Versílov y Arcadio se convierten en nacionalistas eslavófilos y creen que Rusia salvará a Europa, haciéndola realmente europea. Dios despierta en la tumba que le construyó el olvido de los hombres. He allí la tarea de la madre: hacer que el hijo reconozca sus propios demonios y los exorcise, es decir: que reconozca sus propias potencias.

De otro lado, la mujer tiene un falo particular: el poder de perdonar. Este involucra el de condenar. Si la mujer perdona, el hombre se perdona y es capaz de reiniciar su vida a partir de la resucitada inocencia del perdón. En caso contrario, el camino a la ley permanece bloqueado y el final es castración y muerte.

Fin de raza

Rechazando a la mujer, o renunciando a ella (Mishkin, Aliosha), no reconociendo a los hijos engendrados, formando parejas sin descendencia o sacrificando al inocente, los héroes dostoievskianos no dejan vástagos propiamente dichos. Son un fin de raza, que se educan, accidentadamente, para rectificar sus relaciones con la instancia paterna, pero no para ser padres. Más, todo lo contrario: se forman para ser hijos y seguir siéndolo, acaso en la recuperación fantástica de la tibia promesa de dicha encerrada en la pareja de la madre con el niño.

Tal vez porque el espejo paterno es inaceptable, la paternidad aparece como horrible y motivo de rechazo. O porque el amor se cumple si es incorpóreo (amor al enfermo o al inválido: amor al epiléptico Mishkin, tal vez un histrión que finge su enfermedad, amor a la inválida Lise), si está liberado de la carga del cuerpo. Aliosha frecuenta a los niños, conservando la inocencia primaria y aceptando la maternidad de las instituciones (la Iglesia, la Madre Patria). Es como si la madre interviniera para reponer el orden paterno deshecho al comienzo de la historia pero, además, para apoderarse del hijo e impedirle crecer. Otra vez, la imagen del artista contemporáneo se cristaliza en el hechizado mundo de una infancia que se salva a fuerza de no desarrollarse.

¿Es también esta gente sin hijos la imagen de una sociedad que vive sus últimos días y desaparece sin dejar rastros, evitando que alguien recoja la herencia?

El hombre situado

Como contrafigura de los héroes dostoievskianos, aparecen algunos opuestos que encarnan la normalidad, es decir la sucesión previsible en el orden de las normas. Son personajes que están en su lugar, que heredan lo que les pertenece, que no piden nada impertinente y cuyo deseo se ajusta a los objetos lícitos que están al alcance de su mano. Luchin, novio de la hermana de Raskólnikov, y el gobernador von Lembdke, en *Los demonios,* son algunas de estas contrafiguras. Siguen su camino, aceptan pasivamente el destino que les toca vivir, considerándolo correcto y justo (por contra, Raskólnikov es el que «no tiene sitio adónde ir»), proponen escribir y difundir historias edificantes. Están en el lugar que les corresponde.

El dinero

La mujer incita al hombre a ganar dinero y luego es ella misma quien lo gasta, generalmente de modo rápido y, a veces, catastrófico. La mujer actúa, en este sentido, dentro de la mitología dostoievskiana, como sujeto activo del deseo y como medida del falo. Los decretos femeninos serían, en este sentido: «Yo quiero que tú ganes dinero y soy quien medirá la magnitud de lo ganado».

Donde mejor desarrollado está el tópico es en *El jugador.* Pólina, mujer de la cual está enamorado el narrador y que lo incita a jugar, es la maga de la fábula, o sea la mujer que permite y propicia el encuentro del héroe con su falo. El dinero a ganar será el precio de la mujer y el motor de la historia: ella incita al hombre a vivirla y a narrarla.

Por otro lado, Pólina estimula a su abuela a jugar, a perder y a dejar a sus herederos sin herencia. El jugador también es pródigo, pues despilfarra lo ganado con Blanche de Cominges, quien lo incita a seguir jugando.

El jugador ejercita ciertos poderes sobre las cosas, que integran el haz de potencias cuyo desarrollo estimula la maga. Desafía a la suerte, somete el orden (aunque no el sistema) de los juegos y sus leyes numerales, mide lo ganado en público, exhibiendo la magnitud de sus potencias en acto. Por su parte, aprende que la carencia es infinita y siente que le falta todo el dinero que todavía no ha ganado, por lo cual fantasea que nunca terminará de jugar.

Nastasía hace algo parecido. Cuando se fuga con Rogochin, él le entrega cien mil rublos. Ella los arroja al fuego. El héroe conquista un tesoro y lo muestra a la maga, para que ésta lo evalúe y determine la longitud del falo. Pero ella lo destroza, lo aniquila, dejando al héroe en situación de castrado. Es cierto que este corte es saludable y que, en la lógica moral dostoievskiana, el dolor y la humillación purifican. Emerger redimido por el sufrimiento es una manera de asumir la ley y, en este sentido, la poda radical que practica la maga es pedagógica.

El dinero es, pues, fálico, en tanto se acumula, pero es castración en tanto se prodiga. Por lo tanto, la falta se convierte en potencia si el héroe aprende a renunciar al dinero, liberándose de las servidumbres y peligros que su posesión implica. El mundo de Dostoievski es un mundo de derroche y falta de acumulación, que incita a pensar, de nuevo, en una sociedad que organiza su potlach final.

Europa y Rusia

El «padre» que ha usurpado la instancia paterna y desvincula al hijo del *Urvater* afecta en Dostoievski la figura del Demonio. Generalmente, esta posesión diabólica tiene una constelación ideológica alrededor, vinculada a la figura de Europa: el espíritu del mundo, el poder terrenal, la historia, la razón, el saber profano, la democracia, el progreso, la técnica, todo lo —digamos— «apolíneo» del mundo, se vincula con el «mal» padre.

En este plexo conviene insertar la enfermedad de Mishkin. Este huérfano, adoptado por un gran propietario, es enviado a Suiza para educarse en los cánones europeos y curarse de su epilepsia. Lo atiende un doctor Schneider (sastre o cortador en alemán: castrador y vestidor). El idiota vuelve a Rusia de su viaje iniciático, ignorante y enfermo, con el talismán de su idiocia. Ha elegido la patria y la enfermedad.

Virgen, célibe por su propia voluntad, Mishkin se define por sus carencias: enfermo, pobre, hambriento, mendicante, es un fin de raza que se caracteriza por pedir lo que le falta.

La enfermedad (en el caso, el aura epiléptica) es una forma de conocimiento. Frente al modelo apolíneo, racional y luminoso de la ciencia europea, el trance, la luz negra, lo visionario del saber ruso. La «suprema síntesis de la vida» es el momento fronterizo en que el ataque epiléptico se anuncia y todo se ve inexplicablemente claro, como en el éxtasis religioso o en la alucinación del opiómano. Ese instante supremo implica sus-

pensión de la actividad mental, estupor epiléptico, idiotez. Es el saber infuso e indistinto del alma frente al saber distante y disociador del espíritu. Rusia y Europa.

Por contra, Iván Karamázov quiere irse de Rusia y quedarse en Europa, entre hombres prácticos que evitan los debates doctrinarios que extenúan a los jóvenes rusos, esos jóvenes seniles que divagan sobre anarquismo, socialismo, embriaguez y Dios. Iván es la visión totalmente profanizada del mundo, una realidad sin Dios y sin lugares sagrados, en que lo divino es una mera necesidad lógica, un invento que honra al hombre y no, al revés, un resultado de la omnipotencia de Dios reconocida en la fe. Iván niega la armonía universal, concibe el mundo como desequilibrado y sembrado de huecos y de incoherencias. Nada justifica el espectáculo de un niño recién nacido y devorado por unos perros.

> Prefiero quedarme con mi no vengado dolor y mi indignación insaciable, *aun cuando no tenga razón.* Además, han tasado demasiado cara esa armonía: no tenemos en el bolsillo dinero bastante para pagar la entrada... No es que no acepte a Dios, pero le devuelvo, con el mayor respeto, mi billete.

Lo propio del alma rusa es creer más allá de la razón, creer aun contra la razón. Esta sólo lleva al infinito análisis, a la incertidumbre que acaba con el conocimiento. En su entrevista con el Demonio, Iván escucha que el Tentador le dice «no existo» porque lo demoníaco del saber racional es, justamente, la duda insaciable.

Pero es el mismo Demonio quien se encarga, como enviado de Dios (como «mal» padre) en reducirse al absurdo: no es posible la vida sin divinidad y si el hombre renuncia a la inmortalidad y somete absolutamente a la naturaleza, se diviniza a sí mismo, volviendo imposible la vida social en un universo donde todo está permitido (parte IV, libro XI, capítulo IX).

En nuestro vocabulario: es imposible la vida sin *Urvater,* sin un elemento que se considera primitivo y que se pone fuera del juego, sacralizándolo. De algún modo, la tarea de la Madre Rusia, madre iniciática y redentora, es, en Europa, la misma que la maga en las novelas de Dostoievski: disipar la presencia del Demonio y reconciliar al hijo con el Padre. Ni Apolo ni Dyonisos, ni salud perpetua ni enfermedad eterna. Asclepio, el dios que cura a partir de la necesidad de enfermarse, de llegar a la lucidez mística que adquiere el cuerpo enfermo. Freud, buen lector de Dostoievski, estaba en las mismas.

El Gran Inquisidor

Ante Cristo, que viene al mundo a dar a los hombres el don insoportable de la libertad, el Gran Inquisidor restaura los principios de la autoridad clerical: «Hemos justificado tu proeza y la hemos basado en el milagro, el secreto y el poder».

El Gran Inquisidor opta por Dios contra Cristo (a Dios, por razones de respeto y tabú, no lo nombra, lo llama *El).* De algún modo, le dice a Cristo que no se ponga en el lugar del *Urvater,* que lo suyo es ser hijo y dejarse de misteriosas identidades con el Padre. Cristo rechaza la espada de César y el Gran Inquisidor la acepta. Con ella persigue al Hijo para que, después de muerto, se lo honre como víctima.

Memorias del subsuelo

La historia vuelve a ser típica: hay un narrador cuyo nombre no conocemos, criado fuera de la familia, y que nunca ha tenido una casa (o sea: el lugar donde nos aman). Habita un subsuelo.

Hay un doble, que es bello y torpe (Zierkov) y la prostituta del caso, Lisa. Ella lo va a ver a su sótano y lo proclama su salvador. El, que no tiene éxito con la mujeres, como Zierkov, en lugar de ufanarse, se avergüenza. Todo va bien: la vergüenza no tiene causa, el narrador va adquiriendo conciencia del pecado original. Debe su nueva vida. Como siempre, intenta pagar pero ella, como siempre, rechaza el dinero.

Hemos nacido muertos, y hace mucho tiempo que nacemos de padres que ya no viven, y eso nos agrada cada vez más...

El narrador promete seguir sus memorias, pero no lo hace. Estamos ante un fragmento, pero ¿acaso no sabemos cómo termina la fábula?

El eterno marido

He aquí la historia del marido (Trussotski) y el seductor (Velchaninov) con, en medio, Lisa, la hija que la mujer legítima tuvo con su amante. Hay un pasado con una mujer desaparecida (la esposa), un pasado en que el marido era débil y el seductor era fuerte.

Ahora, las cosas han cambiado. Lisa, madre iniciática, hace comprender a Trussotski que él es el fuerte, pues el otro nada puede hacer si no existe el marido: necesita de una esposa legal para transgredir la norma de acuerdo a la ley y hacerla transgredir a ella (o viceversa). Sin marido no hay adulterio y la mujer carece del encanto ilícito que moviliza al seductor.

Hay dialéctica del amo y el esclavo, en que éste (el marido, en el caso) acaba por señorear a su señor. Y hay la fascinación de un hombre por otro, siendo que uno cree haber descubierto los poderes ocultos del otro y, por lo mismo, haberse, a su vez, adueñado de ellos (según Dominique Arban, ésta es una constante dostoievskiana).

El seductor es un enfermo: padece de insomnio, es excesivamente lúcido y reinvidica la civilización en tanto sus valores eminentes son enfermizos. Desde luego, se trata de un «ruso», en la óptica de la sana y bien dormida Europa.

¿Es suficiente su lucidez para entender la situación? ¿Entiende que el marido forma parte de la mujer que él seduce y que ambos, amante y adúltera, se alojan en el espacio creado por el marido? ¿Comprende que no tendrían lugar si no fuera por el marido?

Hay un pasaje en que Trussotski, ebrio, besa en la boca a Velchaninov, que está sobrio, y le pregunta: «¿Ve usted qué amigo soy?»

El marido es el elemento activo del triángulo, pues piensa ofrecer al seductor a su nueva mujer. Amor con odio, amor-fuerza, amor-sometimiento (que puede llegar a la pelea física), amor subterráneo y vil, en que falta el elemento femenino redentor. Al escamotear a la figura de la mujer, no sabemos si ella se portará como una maga correcta. Presente, la mujer es el emblema de la redención. Ausente, lo es de la culpa.

Se habla del eterno femenino. Tal vez Dostoievski, según entiende Georges Philippenko, ha parodizado en tono de vodevil la eternidad de lo femenino en la figura del marido eterno.

La carencia elemental

«De aquello se había olvidado en absoluto, pero a cada instante recordaba que se había olvidado de algo de lo cual era imposible olvidarse», se dice de Raskólnikov.

Es decir: hay un olvido que consiste en saber sólo que se ha olvidado algo imposible de olvidar, olvido abstracto y absoluto, cuyo contenido no podremos conocer nunca. Ese olvido, al apelar a la imposibilidad, genera en quien olvida cierta responsabilidad: he hecho lo que no podía hacer, lo que era normativamente imposible. He transgredido una norma cuyo contenido ignoro.

Mishkin vive llevando la cuenta de lo que le falta para morir, siendo que ignora la fecha de su muerte, no se concreta en facticidad. Como el condenado a muerte a quien se ha conmutado la pena, postergándola, valora lo limitado del mundo como un tesoro infinito, pues infinita es la distancia que hay entre la muerte y la vida, cualquier vida, sea cual fuere su magnitud.

La vida es como un talismán que el héroe cree traer del reino de la muerte, donde nunca estuvo. Tal vez porque la muerte permite contar, recontar, hacer cuentas (y cuentos).

Estamos, pues, ante un tesoro infinito que se caracteriza por su finitud. Quizá sea infinito el deseo de vivir, en medio de una vida que sabemos finita. Todo lo que es quiere ser eterno, asegura Goethe.

Pero no vayamos tan lejos, no escapemos tan lejos. Estábamos en aquella carencia que se denunciaba por el olvido de lo desconocido. Así de simple. Ippolit razona que el mosquito, en el rayo de sol, está en su lugar y él, que es un hombre, es un paria. Mishkin, por su parte, levanta un brazo hacia el «infinito azul» y se echa a llorar:

> Lo atormentaba la idea de ser completamente extraño a todo aquello. ¿Qué festín era aquél, qué gran fiesta perenne, que no tenía fin y por la que suspiraba tanto tiempo hacía, siempre desde la infancia misma y en la que nunca pudo tomar parte?

¿Qué distingue la relación del mosquito y la del hombre con el mismo espacio iluminado? Acaso, la noción de infinitud, que introduce en la vida humana una sensación de carencia y de anonimato, cuando el hombre se la pasa poniendo nombre a todo lo que existe (o que él cree que existe). Al mosquito no le falta nada porque no tiene la palabra infinito para hacer desdichada a su conciencia. Al hombre le falta todo lo que no tiene e ignora qué no tiene. Si el mundo es una fiesta, él está excluido. Si el mundo es una morada, no es la suya. Es el único animal impertinente, que además puede denominarse a sí mismo como tal.

Si el hombre supiera que es dichoso, lo sería al instante. Esta es, quizá, la base de la psicología dostoievskiana. También Cristo enseñó a los hombres que todos son buenos y que basta saberlo para serlo. Lo crucificaron unos hombres que ignoraban su propia bondad.

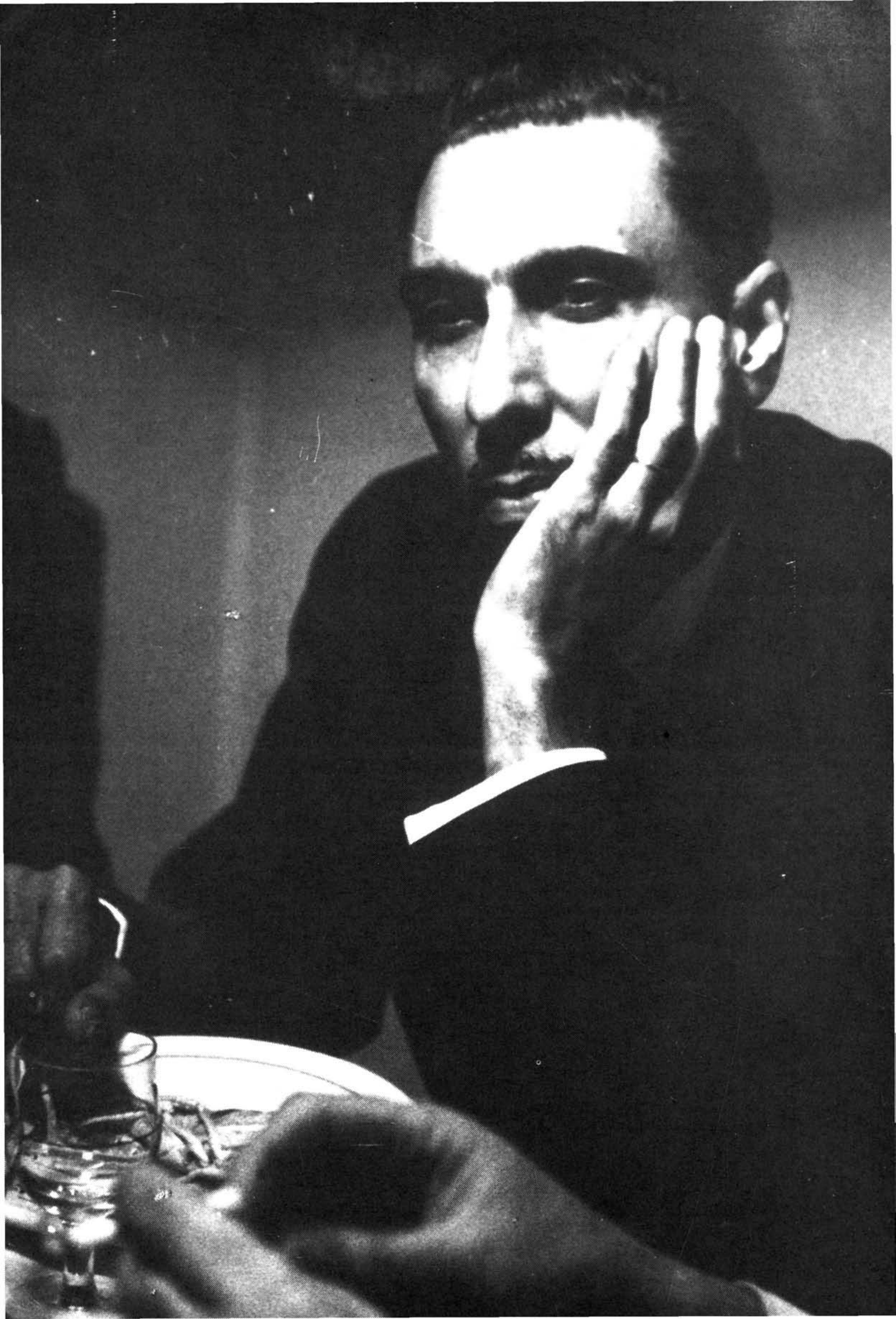
Entonces: ¿cómo combatir esta sensación de extrañeza, de orfandad, de carencia que genera la conciencia infeliz? Tal vez, practicando un cerrado panteísmo naturalista, como Kirílov, que le reza a todo, incluida la araña que sube por la pared, dado el hecho de subir.

No obstante su confianza en la naturaleza, a Kirílov se le escapa algo: mientras ora por la arañita que sube, deja de orar por el resto de las cosas, cuya medida definitiva y cuyo nombre preciso se le escapan, así, infinitamente.

Blas Matamoro

Manuscrito original de "El idiota".

Caligrafía y dibujo de Dostoiewski en una página del manuscrito de *El idiota*



Julio: El boyero

A Guillermo Rothschuh Tablada

Escoge entre el amor y la ciencia;
no hay otra elección.

Unamuno

En el cielo de Julio nocturnas abejas
elaboran constelaciones.
En el altísimo cielo las palabras
son astros
(sumerjidos
en el sueño los amantes pasan),
son pájaros,
son lágrimas
(atascados
en el fango los generales matan),
y la corneja
grazna a la siniestra.
En el cielo
de Julio el boyero cruza en su carro
las tinieblas rurales.
Una luna húmeda alumbra a veces
sus bueyes muertos
y se oye el golpe de las ruedas sobre piedras invisibles
y el sonido quejumbroso de sus ejes
desgastados por el tiempo.
(Aúlla el perro,
los caballos nerviosos amuzgan las orejas)
Lleva siglos errante
—de camino en camino—
soñándose inmortal pero dormido.

Ahora cruza el neblí de las noches segovianas
cruza las selvas del Este
—tinieblas chorotegas entrelazan sus ramas verdinegras
con los húmedos helechos de las tinieblas mayas—
cruza los montes de Oluma y el sagrado
valle de Cuapa; cruza Mancotal,
Somoto, la cima de Kilambé,
los llanos de Acoyapa, Matiguás y sus montes;

cruza la isla de los dos volcanes
ceñida por las olas dulces,
mi bella ciudad blanca (ya perdida)
y la ciudad de Darío y el oscuro
río patrio del Sur y los parajes
del Güegüence: Diriomos, Dirianes, Niquinohomos.

Todos han oído
sobre las ruedas del tiempo que nunca se detiene
cruzar la noche el sueño que detiene el tiempo.

II

En la noche de Julio los campistos se reúnen. Míralos; sentados en sus pellones, alrededor de la palabra. Calientan café en el fuego. Luceros de agudos élitros chirrían. Zumban mosquitos y sacuden sus largas crines los potros. ¡Bájate!

¡Saluda a los jinetes! Son hijos de Chontales. Este es Villagra, campisto de Acoyapa, tejedor de guruperas y de jáquimas, que tejió también las hermosas zagas de nuestros orígenes. Este otro es Astorga, el guerrero de Septiembre por cuya hazaña tus hijos son ahora libres. Este otro es Juan Rejano, el cantor de Teustepe. Y ese otro, llámalo Gaitán el juigalpino, custodia tus leyendas. Son aquéllos a quienes Rubén llamó Centauros. Ellos hablan de Julio, el boyero. Escucharon en el bosque sin sendas el sordo rodar de su carreta náhual. Cuentan su historia:

Fue en los días iniciales, cuando balaban los primeros ganados y el indio se asombraba del toro y de la pólvora. Julio, el poblador, el que bajó de la nao con los setenta fundadores, construye ahora con sus indios el carro de sus bodas. María en Tola espera el cortejo anunciado. El carro florido. Los caballeros. Los cantadores y galanes que abrirán camino del puerto del Mar Dulce al pueblo de los Toltecas. Maestros labran a zuela las piezas del carro (el primer carro). Curiosos aprendices miran atentos el sabio golpe de las herramientas. Labran el pértigo en la blanca y dura madera de Chaperno. Labran las ruedas —que pasman a caciques y vasallos— del tronco del robusto Jenísero y los ejes de Cortés, madera de corazón de hierro. Sólo el yugo es ligero, labrado en el leve Escobillo. Ahora los poderosos bueyes bajan la cerviz al yugo. Todavía indóciles tiran del carro, van y vienen entre las burlas de los peones. Ahora lo entoldan. Ahora adornan el mueble con palmas y flores. Y parte el tren entre gritos. Los caballeros, los cantadores y galanes. Salen cantando. Son horas naturales de partir.

Subirán la pendiente de La Fuente. Cruzarán el alto y fértil valle de Caña de Castilla. Tierras morenas de pan-llevar. Subirán las faldas de Mombacho: tierras de urracas y tucanes, tierras indias. Dormirán en Nandaime. Desensillarán los potros. Desenyugarán los bueyes. Encenderán la fogata y las guitarras desmenuzarán la luna en luciérnagas. En Tola María espera. Y en la espera una noche es como un siglo.

III

Entonces se reunieron los dioses
Se citaron
en el tercero cielo donde todavía las palabras
conocen el rudo fragor de la polémica.
No cantaban aún los gallos, los primeros gallos,
y los dioses hablaron:
Habló Mixcoa, el dios de los caminos y de los mercaderes
y dijo estas palabras:
—Desde que salieron de nuestras manos los conflictivos hombres
recorrieron su historia
sobre caminos abiertos por el pie:
por alíjeras pisadas. Eran pies andadores
pies caminantes, peregrinos, andantes, incansables pies
de guerreros, labradores, mercaderes, macehuales.
Filas indias de migraciones y exilios.
La vetusta historia está tejida
de caminos de pies que avanzan o retornan,
de senderos descalzos, de silentes
pasos que dejan su memoria
y sellan el reino de los hombres,
(y levantó su voz el dios ceñudo:)
—Pero llegan los extranjeros ¡los malditos!
y trasladan a la tierra los peligrosos astros que ruedan en la noche.
Ya no será el hombre quien arrastre su historia
sino la muda máquina. Ya no el pie
ni el vigor del caminante
ni la gloria del cuerpo sino la fría
rueda lunar, forastera de la tierra,
y la prisa y el tropel desquiciarán la vida
y el mundo girará en manos de dioses locos y veloces!

Y diciendo esto Mixcoa levantó su mortífera lanza.
—¡¡Detén tu ira!!, gritó Quetzalcoatl, el dios amigo
el que desdobla su hado
entre la estrella matinal y la del dulce
silbo vespertino:
—¡No le impongas límites al hombre!,
dijo con voz antigua y reposada:
Recuerda que en el dominio de las aguas
el hombre no fue pez
pero inventó la canoa;
Que en el dominio de la tierra no fue jaguar
pero extendió con la lanza el poder de su zarpa;

Que en el dominio del viento no fue águila
pero cazó las aves con el vuelo de su flecha.
Y los dioses discutieron
y habló el lacrimoso Cocijo, el de cabellos de musgo
—dios de la lluvia— y dijo:
—«El hombre todo lo rinde y lo sujeta.
Oprime el mar, se sirve de los vientos.
Arranca las entrañas a la tierra
y, lo que me horroriza al referirlo,
el rayo ardiente a voluntad maneja».[1]
Y el dios de los caminos colérico, gritó:
—No serán los hombres como dioses!!
Y lanzó contra Julio su obsidiana
y lo maldijo: —¡El boyero jamás despertará!
—¡Despertará cada siglo!— intercedió el benévolo
dios de los Toltecas.
Y se impuso su voz antigua y reposada:
—Despertará al soñador su sueño
Despertará buscando el rostro de la madre en el rostro de la hija
y el rostro del ayer en el futuro.
Despertará su ilusión el desengaño.
Despertará la opresión su libertad!!

IV

Eso narraron los jinetes alrededor del fuego bajo la húmeda
luna de Julio. Los que Rubén llamó Centauros.
Así fue explicado por los contadores de leyendas
el misterio de este signo.
Sucedió que el mes se levantó para mostrar su hado
—no sobre sus pies sino sobre un rodar inédito—
y en su piedra vimos que su fecha era una historia
pero también un sueño.
Y Juan Rejano dijo: La libertad es sueño.
Y Astorga: —El sueño es libertad.
Y Gaitán, el viejo, alzó su mano y dijo:
—No pongan puertas a la fábula. Al hombre
no lo encierra el tiempo
pero cabe en un momento.

Pablo Antonio Cuadra

[1] *Fray Matías de Córdoba: «La tentativa del León y el éxito de su empresa» (siglo XVIII).*
— *De «Tun, La ronda del año» —Poemas para un calendario—.*

El *corpus* poético completo de Pablo Antonio Cuadra

I

La Asociación *Libro Libre* de San José, Costa Rica, inició sus labores editoriales en 1983 con el primer volumen del *corpus* completo de la obra del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra (1912), «porque —se lee en la contracarátula— es fundamento y cúspide de la cultura centroamericana». Revisado y autorizado por el autor, el tomo en cuestión contiene dos colecciones de versos: *Canciones de pájaro y señora* y *Poemas nicaragüenses.* A él se han sumado dos tomos más, aparecidos respectivamente en 1984 y 1985: el II (que reproduce *Cuaderno del Sur, Canto temporal* y *Libro de horas)* y el III (integrado por *Poemas con un crepúsculo a cuestas, Epigramas* y *El jaguar y la luna).* Y a éstos seguirán cuatro más: el IV (limitado a la colección más extensa: *Cantos de Cifar),* el V (que abarca *Esos rostros que se asoman en la multitud* y *Homenajes,* inédito en el libro), el VI (dedicado a *Siete árboles contra el atardecer* y *El indio y el violín,* igualmente inédito) y el VII (que recoge *Tun —la ronda del año—,* sólo conocido parcialmente en antologías y, al parecer, aún incompleto). Finalmente, *Libro Libre* —dirigida por el sociólogo, editor y director de la importante *Revista del Pensamiento Centroamericano,* que tiene 25 años de publicarse en Managua, Xavier Zavala— planea concluir esta hermosa tarea de difusión creadora —de nítidas y uniformes calidades tipográficas— con un octavo tomo que recopilará el teatro y la narrativa de Cuadra.

Como es sabido, el último dirige desde hace treinta años el diario *La Prensa,* hasta hace un tiempo el único independiente de la Nicaragua de hoy, y su complemento semanal: *La Prensa Literaria;* edita, desde 1960, la excelente revista de cultura *El Pez y la Serpiente;* y preside, desde 1964, la Academia Nicaragüense de la Lengua. Pero aquí sólo queremos comentar los tres primeros tomos de su futura obra poética completa, resumir el aporte de sus restantes libros conocidos hasta ahora y establecer una hipótesis de trabajo crítico capaz de interpretar, esencialmente, su creación.

II

La fidelidad a *lo nicaragüense* y a su universalización, lograda por Pablo Antonio Cuadra durante más de medio siglo de quehacer poético, tuvo su inicio en un libro inédito, publicado fragmentariamente en dos recopilaciones antológicas: *Poesía* (1964)[1]

[1] *Pablo Antonio Cuadra,* Poesía. *Selección: 1929-1962. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 205-243. (Colección «La Encina y el Mar»).*

y *Tierra que habla* (1974).[2] Aludimos a *Canciones de pájaro y señora* (1929-1931), no precisamente un poemario maduro, sino una colección de atisbos; sin embargo, explica la evolución de su autor y, en concreto, los inmediatos *Poemas nicaragüenses* (1930-1933). Si éstos resultaron los ejemplos más representativos de su generación en la década de los treinta, aquéllas no se diferenciaban en calidad de las escritas por sus compañeros que pretendían lo mismo que Cuadra: una expresión de raíces populares.

Esta era la más importante búsqueda creadora que, en su etapa inicial, predicaba el *movimiento de vanguardia;* común a sus integrantes, se pretendía a través de ella encontrar una poesía dotada de «un espíritu esencialmente nacional».[3] Y ese espíritu se hallaba en las formas tradicionales de la lírica popular y en algunos «motivos» nicaragüenses. Veremos, pues, varios de las primeras y de los segundos, aclarando antes el concepto *vernáculo* empleado por esos jóvenes y que, siguiendo a Gustavo Siebenman, identificamos con el de *neopopularismo.*[4] No se trata de utilizar una nomenclatura ya establecida para este estilo poético vigente durante ese tiempo en España cuanto de ubicar correctamente los aportes nicaragüenses en la misma dirección.

El estudioso alemán puntualiza que el *popularismo* español se basó en la búsqueda de lo lírico tal como se encontraba en la poesía trasmitida oralmente y cuyas formas incorporaba a la poesía culta. Nacido de la preocupación por hacer renacer lo auténtico y valioso de la tradición hispánica y de la disposición de ánimo hacia la intimidad, ese estilo *cantable* tuvo de iniciadores modernos a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro, quienes descubrieron en los *cantares* —una forma popular y tradicional— la poesía que buscaban; y de cultivadores, posteriormente, a Manuel y Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez y Enrique de Mesa, a otros poetas menores y al mismo Miguel de Unamuno.[5]

Por su parte, el *neo-popularismo* participaba de iguales elementos, pero dando mayor altura literaria a las formas populares hasta el grado de constituir éstas su *punto de partida* y no su *objetivo,* como en el caso del *popularismo.* Si éste restauraba los medios tradicionales, aquél los aprovechaba con intención revolucionaria: para dar con una poesía *nueva.* En este contexto surgió la poesía *neo-popularista* de la *Generación del 27,* cuyas creaciones se sustentaban en cantares populares, especialmente del folklore andaluz, fundiéndolas a veces con recursos surrealistas.

Pero no sólo en España se gestó este proceso. También en Nicaragua: los *vanguardistas* de Granada veían en el folklore la fuente para crear una poesía *vernácula;* por lo tanto, recurrían a las formas de la poesía popular —romances, canciones, corridos, coplas, cantares, etc.— aún vivas en algunos sectores rurales del país. Y Cuadra, uno de

[2] *Pablo Antonio Cuadra,* Tierra que habla. *Antología de cantos nicaragüenses. San José, Costa Rica. Educa, 1973: pp. 11-18.*

[3] *«Ligera Exposición y Proclama de la Anti-Academia Nicaragüense», en Pablo Antonio Cuadra,* Torres de Dios *—Ensayos sobre poetas—. Managua (Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua), 1958, p. 177. Exactamente, se inserta en el estudio «Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)», pp. 143-208; reproducido en la revista* Encuentro, *Managua, n.º* 6, *julio-diciembre 1974, pp. 83-98.*

[4] *Gustav Siebenman,* Los estilos poéticos en España desde 1900. *Versión española de Angel San Miguel. Madrid, Editorial Gredos, 1973: pp. 118-169 («El popularismo»).*

[5] Ibid., *p. 128.*

los más entusiastas y laboriosos, no fue la excepción. Con algunos esporádicos antecesores, como Mariano Barreto y Anselmo Fletes Bolaños que escribían composiciones *popularistas,* el *Movimiento de Vanguardia* planteaba lo *vernáculo* nicaragüense en el mismo sentido que el *neo-popularismo* español. Por eso identificamos ambos conceptos.

Así surgieron las *Canciones de pájaro y señora,* inspiradas en formas populares que subrayamos en los títulos siguientes: «*Romance* de la hormiga loca», «*Jalalela* del esclavo», «*Corrido* del río» y «*Fabulilla* del antojo». Esta recoge las rimas, ambientes y expresiones conversacionales de un juego infantil:

En la fábula del antojo
el niño quería a la niña del ojo.

—¿Quién se la dará?
—Su papá.
(Que ponga su barba en remojo)

A la una pidió la luna.
A las dos pidió el reloj.
A las tres peleó con Andrés.
A las cuatro mató el gato.

—¡Ahora quiero la pupila,
negra Camila!
(Grita y se queja
la vieja).

Cuando el papá abrió la puerta
encontró a la moraleja
muerta.

Otras surgieron de «un tipo de cancioncillas amatorias y típicamente nicaragüenses (sobre todo de los departamentos de Granada y Masaya) en que el amor se canta pajareramente», como el mismo Cuadra recuerda.[6] De ellas procede la titulada «3»:

Tres pájaros soy y trino.
De pluma si escribo y amo,
de luna si bebo vino,
de sombra si vivo en vano.

¡Más vale pájaro en mano!

La presente cancioncilla está construida en función de un paralelismo bimembre (A—B) de dos grados (1, 2):

De pluma (A1) si escribo y amo (B1)
de luna (A2) si bebo vino (C2)
de sombra (A3) si vivo en vano (B3)

Esta estrofa, pues, obedece a un principio ordenador paralelísticamente y anafórico (los tres versos se inician con la preposición *de)* frecuente en la poesía popular y, por ende, en otras *Canciones* de Cuadra:

[6] *En el ensayo citado «Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)», perteneciente a su libro* Torres de Dios *(1958).*

Flores de mi naranjal
y flores de granadilla:
de todas las aguas, el mar
de todas las gracias, María

(«La Virgen y el Niño Dios»)

Bajo los mangos verdes peces de plata
bajo los vientos altos las olas blancas

(«Islas»)

las hojas, las mismas hojas,
los frutos, siempre frutales

(«Caballito»)

Yo me montara en el río
yo me alejara a la mar...

(«Corrido del río»)

En otra ocasión, este principio estructura la paráfrasis de un refrán con estribillo variado y creciente en base de tres verbos: *venir, cantar* y *volar:*

Pajarito que vas a la fuente
bebe y vente:

hay un rostro grabado en el agua,
¡*bebe* y canta!

hay un nombre grabado en la arena
¡*bebe* y vuela!

(«Baño»)

Este novedoso tipo de estribillo aparece también en «Caballito», logrado por una rima consonante en un dístico irregular —recurso que empleará Cuadra en otras de sus *Canciones de pájaro y señora—;* he aquí, por tanto, tres de los cuatro estribillos del texto citado:

Caballito mío,
¡vamos a buscarla al río!

Caballito, sube
¡a la cumbre de la nube!

Caballito, corre
¡a preguntarle a la torre!

Como se ve, estos versos funcionan en una atmósfera lúdica y narrativa que se proyecta en corridos amorosos, como «Huida»: «Yo te llevé, mi vida, / descalza y casi dormida, / temprano, al amanecer. / ¡De niña para mujer!..»; en el villancico «La Virgen y el Niño Dios: «Voy a cortar un cariño / para llevárselo al Niño / ... Y voy a sacar del río / el peje y el pejecillo»; y en dos poemas donde el poeta recrea «motivos» nicaragüenses: el cuento folklórico de «La cucarachita mandinga» y la historia colonial de la venta de un hambriento esclavo. Aludimos al «Romance de la hormiga loca» y a la

«Jalalela del esclavo bueno», excelentes muestras de poesía infantil por su construcción graciosa. Sin embargo la «Jalalela» supera al «Romance» en el hallazgo del tema.

Por otro lado, en la búsqueda de formas populares para sustentar sus *primeros cantos nacionales*, el poeta recurre a la fuente primigenia de aquéllas: la tradición hispánica. Al igual que sus compañeros de grupo, lee a los cultivadores del *neo-popularismo* español —sobre todo a Federico García Lorca y a Rafael Alberti— coincidiendo con ellos en el descubrimiento del canto popular. Así no sólo absorbe esa tradición, utilizando refranes de material poético (en «Ella y él» y «Baño»), sino que se conecta directamente con la precisión sentenciosa del antiguo cancionero español (en «La rosa»):

Quien se arrima a la rosa
no tiene sombra.
(Yo busqué la belleza
y el sol me quema).

Se impregna del tono lorquiano en «Cantar de Granada y el mar»: bien asimilado, ese tono no evita la presencia de algún adjetivo o sustantivo prestados al autor del *Romancero gitano:*

Guadalquivir, *alta torre*

(«Baladilla de los tres ríos»)

Altas torres divisaban...

(«Cantar de Granada y el mar...»)

Y adapta al ambiente de su país lacustre una forma española de raigambre árabe: el *zéjel*; en efecto: su canción «Las tres isleñas» procede estructuralmente de «Las tres morillas de Jaén», *zéjel* anónimo del siglo XVI, exhumado por Barbieri a finales del siglo pasado en los archivos del Palacio Real de Madrid y difundido por Alberti en una de sus conferencias de los años veinte.

En fin, no podemos reducir la experimentación entusiasta de las *Canciones de pájaro y señora* al uso de metros cantables o «guitárricos» —como decían los *vanguardistas*—, tomados de la vasta tradición hispánica y de sus derivaciones nicaragüenses. Porque abarcaron dos formas interesantes: el *poema-afiche*, ejemplificado en «Intervención» y el *poema de rimas múltiples y reiterativas*, propio del «Pregón de la serenata» y del «Pregón de los cortadores de madera». En este poema ya se apunta hacia la poesía de protesta e incluso ecologista:

Patria talada tu patria, maderero.
Se lleva la madera el extranjero
y al nativo
nos queda el lodazal.
Dimos muebles, altares,
sillas, sillones y sillares
y techos y lechos a millares,
a los señores de otras latitudes,
mientras nosotros del fangal
cautivos
quedamos entre tumbas vivos
labrando nuestros propios ataúdes.

Y en «Intervención» se rechaza la presencia norteamericana de la época (lo mismo hacían otros vanguardistas como Joaquín Pasos, José Román y Luis Alberto Cabrales) con burlesco humor:

> Ya viene el yanqui patón
> y la gringa pelo'e miel.
> Al yanqui decile:
> *go jön*
> y a la gringuita:
> *very güel.*

Finalmente, a *Canciones de pájaro y señora* pertenece una composición de profunda delicadeza, que ha permanecido inédita en libro, pues no figura en la tercera edición —y esta vez completa— de ese poemario inicial.[7] Se titula «Mármol» y dice:

> El leve hueco
> de nuestras cabezas
> en la almohada
> sea
> —mujer mía—
> el memorial,
> la sola
> estatua
> de nuestro amor eterno.[8]

Si en las *Canciones de pájaro y señora,* Pablo Antonio Cuadra —como hemos visto— asimila lo vernáculo, en los *Poemas nicaragüenses* —su segundo libro, cronológicamente hablando— funda la poesía nacional en Centroamérica. Si en aquéllas, dentro de una atmósfera lúdica y narrativa, desarrolla motivos *cantables* y formas tradicionales, en éstos canta el campo y la *patria de tercera,* capta el paisaje y la geografía —la naturaleza desbordante de Nicaragua— y, frente a la intervención extranjera, exalta la identidad propia.

He ahí la temática del primer libro publicado de Cuadra que, en 1934, editó *Nascimento* de Santiago de Chile.[9] El propio autor ha referido la circunstancia de su aparición: «Poetas amigos de Chile me precipitaron bondadosamente a publicar los originales que llevaba para leer en mi primer viaje por América del Sur. Al salir publicados, su traje impreso me sirvió para notar, por contraste, su condición de borradores y me entregué a corregirlos, o mejor dicho, a recrearlos en un intenso y continuado trabajo el año 35».[10] De aquí que en una dedicatoria al narrador nicaragüense Juan Aburto haya bautizado esa edición de los *Poemas* «el primer borrador de mis sueños». Y estaba en

[7] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Canciones de pájaro y señora *y* Poemas nicaragüenses. *San José, Costa Rica, Libro Libre, 1983; pp. 13-112 (v. 1).*

[8] *En el número monográfico, dedicado a Pablo Antonio con motivo de sus 70 años, del* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.° 50, noviembre-diciembre 1982, p. 10; allí se reproduce, facsimilarmente, de su manuscrito.*

[9] *Pablo Antonio Cuadra,* Poemas nicaragüenses. *1930-1933. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1934; 138 pp.*

[10] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Canciones de pájaro y señora *y* Poemas nicaragüenses op. cit., *p. 115.*

lo cierto, porque dichos textos ameritaban la reelaboración sustancial de 1935, en la que suprimió siete poemas («Stadium», «Sombras y distancias», «Sabana atardecida», «Luna», «Barco», «El valle de las rosas» y «Lucha», transformado —muchos años después— en el cuento «Agosto») y seis cantos y romances de sus entonces inéditas *Canciones de pájaro y señora* y que había incluido en la edición de los *Poemas nicaragüenses.*[11]

Sin embargo, la espontánea frescura de todos ellos impresionó en América y España, según una docena de testimonios que la misma Editorial Nascimento recopilaría en una hoja de 1934 a raíz de la edición. Tales juicios eran firmados en Uruguay por Sara Bollo y Juana de Ibarbourou, Ernesto Pinto y Homero Martínez Albin; en Argentina, por Rómulo Carbia y un redactor del diario *La Nación;* en Chile, por Carlos Prendez Saldías; en El Salvador, por Salarrué; en España, por Teófilo Ortega; y en Estados Unidos, por Waldo Frank. Este anotaba:

> I have your poems... A page sufficed to reveal the acent, a strange individual rhythm of mounting, yet a sharply controlled passion —the signature or a true poet... (Tengo sus poemas... Una página basta para revelar el tono, el extraño ritmo original de montaña y, aun, rastros de entusiasmo controlado —la firma de un auténtico poeta...)

Por su parte, Sara Bollo reconocía en ellos: «entusiasmo, ternura, gracia, fuerza y el saber decir las cosas en las palabras esenciales, con raíz honda y sincera... libro de tierra y de sol que nos será siempre muy querido a los que lo vimos nacer en América». Y el redactor de *La Nación* escribía: «Los poemas de Pablo Antonio están hechos con la sencillez y el ardor de la juventud. Los ilumina, pues, la antorcha de sus pristinos fulgores. El joven poeta ha de haber visto a la naturaleza salvaje de Chontales en todo su esplendor... Quizás por eso se leen con placer los poemas de este muchacho de apenas veinte años». Exactamente, hacia mediados de 1934, Cuadra no ha cumplido los veinte años y, pese a la poesía *casi en bruto* contenida en sus *Poemas nicaragüenses,* ya perfila dos de sus futuras orientaciones: la asimilación del espíritu cósmico de la tierra y un arraigado sentimiento católico, sustentados formalmente en el *sentido arquitectónico* del poema que utiliza no sólo en la *recreación* señalada de 1935 sino en otro poemario, elaborado a partir de ese mismo año en Nicaragua tras su estadía sudamericana. Se trata de una docena de poemas viajeros que el autor conservó inéditos hasta 1982.[12]

Tanto en *Poemas nicaragüenses* como en *Cuaderno del Sur* realiza un descubrimiento itinerante: hacia *dentro* de su patria en el primer libro y hacia *fuera* de ella —el sur de Nicaragua— en el segundo. En ambos preside un ojo viajero que, literariamente, adquiere de las lecturas de poetas franceses de vanguardia como Blaise Cendrars, Valery Larbaud, Paul Morand y, sobre todo, de Jules Supervielle. Al último, en particular, debe la penetración deslumbrante a lo largo y ancho de su tierra, comenzando desde las heroicas segovias:

[11] *Nos referimos a «Romance de la hormiga loca», «Romance del río», «El esclavo bueno», «Cantar de Granada y el mar», «La niña del último arroyo» y «La Virgen y el Niño Dios», incluidos —muy posteriormente— en* Poesía. *Selección: 1929-1962,* op. cit.; *el segundo, el tercero y el quinto, por su parte, con variaciones en sus títulos: «Corrido del río», «Jalalela del esclavo» y «Niña del arroyo».*

[12] *Aparecieron en otro homenaje con motivo de sus setenta años: el de* Revista del Pensamiento Centroamericano, *n.º 177, octubre-diciembre 1982; pp. 9-24.*

En el corazón de nuestras montañas donde la vieja selva
devora los caminos como el guas a las serpientes
donde Nicaragua levanta su bandera de ríos flameando entre
[tambores torrenciales
Allí, anterior a mi canto
anterior a mí mismo invento el pedernal
y alumbro el verde sórdido de las heliconias,
el hirviente silencio de los manglares
y enciendo la orquídea en la noche de la toboba...

(«Poema del momento extranjero en la selva»)

(Asimismo, la Naturaleza —reducida a totalidad del mundo— *devora* a los invasores en el mismo texto: concretamente, a *500 norteamericanos* —incendiarios de ranchos indígenas— que dejaron *«sus blancos huesos delicadamente pulidos por las hormigas.»)*

Como un Adán nativo, el poeta nombra lo suyo: una innumerable cantidad de elementos naturales y humanos facilitados por la tradición agropecuaria —de raíces coloniales— que vive como hijo de hacendado y trasciende con la palabra y la imaginación; si ese legado histórico y geográfico lo integra a su conciencia, también lo supera. ¿Cómo? A través de su poderosa mirada: «Oh Coger, coger para la pupila / la eternidad azul del espacio / y la mansa libertad de los horizontes...» («Introducción a la tierra prometida»); apropiándose familiarmente del sol («abuelo campesino de gran sombrero de palma») y de los ciclos naturales («El tío invierno») y productivos («Quema»); detallando con habilidad descriptiva escenas salvajes («Monos» y «Escrito sobre el Congo»), seleccionando símbolos de errante temporalidad («Camino» y «Doña Albarda»), recreando leyendas agrarias («Adormidera» y «Horqueteado») o revelando una ternura indeleble en la más lograda elegía que, entre los poetas hispanoamericanos, se le ha tributado a un animal; aludimos a «La vaca muerta», el único poema que no requirió reelaboración inmediata, dada su original nitidez definitiva:

No era el amor, ni la rosa, ni la voz del viento en el
[deshabitado murmullo de la noche.
Era ella, muerta.
Aislada en las serranías ásperas y desvalidas,
bajo el eterno paréntesis de sus cuernos sin amparo,
entre las cuatro sombras de sus pupilas vacías...

Así, desde la perspectiva de la hidalguía rural heredada de sus antepasados, construye una república personal habitada por huerteros dignos: «No todos los hombres de mi pueblo / óvidos, claudican... Ni todos ofrecen su faz al latigo del «no» / ni piden. / La dignidad he visto» («Patria de tercera»). Un país que recorre a caballo, cuyo ritmo libre y primitivo incorpora a la mayoría de sus poemas desbordados. «Fue Supervielle —escribiría en 1980 el propia Cuadra, indicando la fuente de su notorio recurso— quien me enseñó a hacer poesía a caballo.»[13] Por eso no se detiene, como se ha dicho, en el fabuloso departamento de Chontales —una Pampa en miniatura—, sino que llega hasta Chinandega y pasa por Masaya, se instala en Rivas y en su entrañable Granada, confor-

[13] *Pablo Antonio Cuadra, «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa», en* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.º 50, noviembre-diciembre 1982; p. 19.*

me los bellos nombres —fijados al pie de cada texto— de las localidades que visita: Márgenes del Tepenaguasapa, Gran Llano de Apompuá, Serranías del Este, Hacienda «Animas», Paso de Lajas, Alamicamba, Posoltega, San Ubaldo, El Menco, Olama, Mombacho, Santa Elisa, etc.

Más aún: Cuadra abarca, en su descubrimiento itinerante de Nicaragua, la Costa Atlántica (Bluefields y la localidad, citada, de Alamicamba), la región más remota del departamento norte-central de Matagalpa (Río Grande) y la zona del río San Juan: «A la orilla del San Juan desemboca el Río Frío / hundiendo su tobillo de líquido linaje / ahí donde el Lago tiene ya intenciones de río / porque se arroja al mar...» («Oda fluvial»). Y es que su descubrimiento poético del país responde a la intervención armada y cultural de los Estados Unidos, mantenida de 1926 a 1932. En ese sentido, guiado por la fundamentación de la identidad nacional basada en la herencia hispánica, rechaza dicha intervención vinculándose a la resistencia nacionalista del general Augusto C. Sandino, quien le inspira páginas apologéticas en los periódicos e incluso una novela. Simultáneamente, admira y elogia a Sandino en uno de sus poemas («Son-sonete») de la edición de Nascimento («Mientras en el Norte suena la guitarra del rebelde ante la fogata roja y bamboleante»), luego reelaborado y sustituido su título («El viejo motor de aeroplano») en 1935. En ese texto narra la caída de un avión invasor por las fuerzas sandinistas, hazaña ignorada por los pobladores citadinos, concluyendo:

> Sólo tú —guerrillero— con tu inquieta lealtad a los aires nativos
> centinela desde el alba en las altas vigilias del ocote
> guardarás para el canto esta historia perdida.

Lo que hace Cuadra en su colección poemática es no sólo afirmar, en actitud defensiva, la nacionalidad, como lo ha reconocido y celebrado ampliamente la crítica. «En los años de la ocupación norteamericana —anotó Carlos Tünnermann Bernheim— Nicaragua dio dos grandes testimonios de nacionalismo: Sandino en la montaña y Pablo Antonio Cuadra en sus *Poemas nicaragüenses.*»[14] También, específicamente, fundar su patria. ¿Cómo? Inventariando con acuciosidad, ordenando cosas íntimas y rincones ínfimos («Iglesia de Chontales»), valorando tradiciones populares («Poema a la Stma. Virgen de Guadalupe», titulado en el 35 «Exvoto a la Guadalupana»), retratando personajes milenarios («India») o fabulando, desde la omnipresencia vegetal, amores frustrados («Trazo», «Niña cortada de un árbol» e «Inscripción en un árbol»). En palabras de Guillermo Rothschuh Tablada, el poeta —«catalogador de extraordinarios ojos»— elabora «un recuento de nuestras riquezas naturales; y no se le escapa nada».[15] Basta mostrar, en una estrofa, cómo recoge parte de la múltiple fauna tropical:

> Eres tú, colibrí, pájaro zenzontle,
> lechuza nocturna,
> chocoyo parlanchín verde y nervioso,

[14] *Carlos Tünnermann Bernheim,* Pablo Antonio Cuadra y la cultura nacional. *Discurso de ofrecimiento leído por el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (...) el 21 de diciembre de 1972... León, Editorial Universitaria, 1973.*

[15] *Guillermo Rothschuh Tablada, «Pionero de una nueva sensibilidad», en* La Prensa Literaria, *26 de mayo, 1974.*

urraca vocinglera de las fábulas campesinas.
Eres tú, conejo vivaz,
tigre de la montaña, comadreja escondida,
tú, viejo coyote de las manadas,
zorro ladrón, venado montaraz,
anciano buey de los corrales...

(«Introducción a la tierra prometida»)

Pero esta capacidad de invención verbal, lógicamente, incluye las escenas vacacionales de los nueve años como miembro del estrato terrateniente: «... esparcidos recuerdos alrededor de una vaca vieja que llenó nuestros biberones de infancia / y de la yegua anciana donde cabalgábamos en primeros jineteos. / Inocentes percepciones del desarrollo atractivo de la moza que daba de comer a las gallinas. / Alegatos por adueñarnos de los potrillos nerviosos; / caros paseos matutinos, / o crepusculares carreras en los corrales olorosos a ubres, / o largos internados en la selva con el mimetismo de sus monos. / Campo infantil de nuestras imaginaciones excitadas, / ranchos diminutos *alzados por nuestro deseo de propiedad,*[16] / hierbas y potreros oscurecidos silenciosamente por la hora del Angelus, / donde nosotros —pequeños campistos— lazábamos taburetes o perros domésticos. / Voraces apetitos derramando en los manteles una jícara de tiste; / nuestras grandes modorras...» De ahí la compenetración subjetiva con su entorno telúrico: «¡Oh tierra! ¡Oh entraña verde prisionera en *mis* entrañas: / tu Norte acaba en *mi* frente, / tus mares bañan de rumor oceánico *mis* oídos / y forman a golpes de sal la ascensión de *mi* estatura. / Tu violento Sur de selvas alimenta *mis* lejanías / y llevo tu viento en el nido de *mi* pecho, / tus caminos, en el tatuaje de *mis* venas, / tu desazón, tus pies históricos, / tu caminante sed...» («Introducción a la tierra prometida»).[17] De ahí, en fin, la formulación de todo un programa: «Tengo que hacer algo con el lodo de la historia, / cavar en el pantano y desenterrar la luna / de mis padres...» («Poema del momento extranjero en la selva»).

En otras palabras: Cuadra plantea la necesidad de iniciar seriamente la construcción de su mundo poético, siendo fiel a una herencia cultural patricia *(«la luna de mis padres»)* que tendrá de motivaciones un dramático cruce del umbral hacia Cristo y el encuentro redescubridor del mismo, el himno del amanecer nacional —religioso y comunitario— y la plegaria mariana, la urdimbre entre la Tierra y el Tiempo, el dibujo de las cerámicas prehispánicas y el retrato de anónimos personajes populares, la vivencia de su país lacustre y la acumulación de los valores éticos y humanistas del pasado nacional. No deseamos, sin embargo, resumir los elementos de su lento proceso creativo, sino establecer que lo animará siempre la voluntad lúcida —y hasta reflexiva— de elevar lo regional de su comarca a los aires universales, o mejor dicho, de universalizar lo propio.

La tarea de universalizar lo propio —personal o colectivo— es perseguida por Cuadra

[16] *El subrayado es nuestro.*

[17] *El subrayado de los pronombres personales es también nuestro. Otro fragmento que ejemplifica la misma ubicación social pertenece al poema «Camino»: «Así es la tarde. / Dobla la senda sin ruido / hasta inquietar a la pupila la lejanía de la sabana. /* —Ahí nomasito queda, patrón: doblando aquel cerrito, / como quien va a la montaña. / *Así será su voz y siempre así su extraña / medida, aunque el cerrito azul se nos ofrezca tal vez hasta mañana».*

con el *Canto temporal.*[18] Aparecido como tirada aparte del número 3 —correspondiente a octubre, 1943— del *Cuaderno del Taller San Lucas,* órgano de la Cofradía de Artistas y Escritores Católicos del mismo nombre, este extenso poema sufrirá —cinco años después— una depuración necesaria: los 510 versos de la versión original se redujeron, en la siguiente, a 460 y la distribución en tres partes de aquélla se amplió a nueve cantos. A pesar de ello, ya era una pieza clave de la poesía nicaragüense contemporánea y como tal fue inserta en la primera antología que divulgó el valor de la misma en el mundo de habla hispana.[19]

Como el *Canto temporal* (1943) ya ha sido escrupulosamente asediado desde todos los accesos críticos posibles,[20] sólo vamos a insistir en su fuente histórica: el impacto de la Segunda Guerra Mundial que produjo en el poeta una crisis espiritual. Esta iba unida al fracaso del proyecto en el que se había empeñado con sus compañeros de generación y que concibió una restauración política de signo patriarcal o corporativista e inspiración cristiana. Así lo declara en el canto III de la «biografía sangrante» que es su tercer título en verso:

> Yo quise un orden como columna gigante
> —plenitud de la forma concertando la desquiciante torturante
> [vida—,
> una elevada espaciosa arquitectura de la labor y la razón,
> de la actividad y sus derivados sentimientos,
> del hombre como habitante, generador de sucesiones.
> No siempre la urbanidad carece de poesía:
> una ciudad y una suma de ciudades moviéndose como la
> [coordinada ley de las órbitas
> un oficio y un cuerpo de oficios con la vinculación de un
> [vasto coral vespertino,
> el yunque sonando como una estrofa de romance que la esposa
> [también canta,
> el rey natural que lleva de la mano una vara de distribución
> [atemperada y paternal,
> las consideraciones sumamente útiles de los burgueses y artesanos,
> reunidos para el precio, para la venta y el ornato.
> Los clérigos y las campanas esparciendo sobre el vecindario
> una reposada bendiciente alegoría de ángeles custodios...

Tal proyecto lo revela también en su *Canto* con un santo y seña, igualmente colectivo y/o generacional: «... nuestra fe de crucifixión», el cual conduce al poeta a un intenso sondeo interior que comprende el examen de la inocencia experimentada en la niñez y el insatisfecho amor humano, la campal lucha del oficio poético y el reconocimiento del campesino como modelo humano en directo contacto con la materia y lo elemental, tendiente por ello a inclinarse ante las potencias celestiales: «Necesitamos agacharnos como los campesinos a la tierra, / doblar el cuerpo para tocar como los campesinos

[18] *Pablo Antonio Cuadra,* Canto temporal. *Granada, Ediciones del Taller San Lucas, 1943, 18 p. (Retrato del autor de Francisco Amighetti e ilustraciones de Ramem.)*

[19] Nueva poesía nicaragüense. *Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid, Seminario de Problemas Americanos, 1949; pp. 290-308.*

[20] *Por Fidel Coloma, «El* Canto temporal *de Pablo Antonio Cuadra» (comentario), en* El Pez y la Serpiente, *invierno 1975; pp. 89-113.*

a la tierra, / adorar al Señor con esta inclinación como los campesinos a la tierra...» Su batalla zozobrante y dolorosa es agredida por una fuerza destructora: «No conocí prisión jamás, ni muro espeso / —sucursal de la muerte, como el tiempo!). Por tanto, llega a la conciencia de merecer *la palma del martirio* y de aspirar a la universalidad: «Más allá, si romano, / si fluvial y gitano en las églogas del Nilo, / si judío de salmos, lamentos y profetas, / si helénico entre fábulas y frisos y laureles... / ¡Universal quisiera desatarme esta fecha / que me fija suspenso en obstinado péndulo!» Pero la universalidad sólo la encuentra, plenamente, en la verdad cristiana:

> Si Cristo es una ausencia arrancad vuestros ojos
> y un derrumbe de llanto nos arroje a la sombra

Reducido el hilo conductor del *Canto temporal* a un mínimo desarrollo, resta indicar que sus recursos expresivos se ven —a menudo— tentados por lo discursivo. Cuadra, entonces, se impregna del sabor bíblico y de su inconfundible versículo para acometer el *Libro de Horas* (1946-1954), escrito en México —en su mayor parte—, España y Nicaragua, nunca publicado independientemente, pero bastante difundido en revistas y en tres amplias selecciones españolas.[21] Con todo, su primera edición íntegra vio luz sólo en 1985.[22]

En esta obra, Cuadra pretende una fusión: la del espíritu y forma de los *libros medievales* con la poesía y el canto de los códices indios precolombinos —como él mismo sostiene— «en una trama que liga al tiempo y a la naturaleza a los misterios cristianos».[23] Y lo consigue, aunque el segundo elemento de su simbiosis se advierte en poemas que sólo fueron incluidos en la edición definitiva del 85; hablamos, por ejemplo, del «Nocturno sobre el tálamo», sin duda uno de los más representativos. Ahí, incluso, es descrito eficazmente el trasfondo indígena y su sentido cósmico del baile:

> Hombres prácticos, hechos de tosca prosa, fermentan el maíz
> y oyen cantar adentro del cereal el gallo del alborozo.
> Indios, solemnes como príncipes,
> alzan el pie en el aire y giran alrededor de las cadenciosas hembras
> como giran los astros y las horas en sus musicales órbitas...

Por otro lado, en «Nocturno sobre el tálamo» su autor logra desprenderse del tono claudeliano que le absorbe y es apreciable, especialmente, en los tres «Himnos a los ojos de Nuestra Señora» —correlativamente una elocuente alegoría de la fe, la esperanza y la caridad—, en el «Canto coral a los instrumentos de la Pasión» y en «Cristo en la tarde». Más carga expresiva original advertimos en los textos centrales: «Invitación a los vagabundos» e «Himno nacional (en vísperas de la luz)», ambos inmersos en el júbilo cristiano y solidario del *Libro*. Si en uno los ángeles de Nicaragua congregan a los marginados que hablan pidiendo «un nombre indeleble, memorable, respetuosamente exal-

[21] *En* Nueva poesía nicaragüense, op. cit., *pp. 319-55, en la* Antología de la poesía católica del siglo XX *(Madrid, A. Vasallo Editor, 1964; pp. 131-141).de Emilio del Río y en su propia* Poesía. *Selección: 1929-1962*, op. cit., *pp. 77-121.*

[22] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Cuaderno del Sur. Canto temporal. Libro de Horas. *San José, Costa Rica, Libro Libre, 1964; pp. 61-122, con ilustraciones del pintor cubano Roberto Diago, conservadas inéditas desde los años cuarenta.*

[23] Ibid., *p. 63.*

tado» —dado que la Historia los ha sepultado por siglos—, en el otro decide crear un país —el suyo— en contacto íntimo con la tierra y los hombres del pueblo, a quienes llama por su nombre:

A ti, José Muñoz, carpintero de oficio, que sabes hacer mi mesa,
toma este lucero. Sale a guiar su hora. ¡Arréglalo!
Y tú Martín Zepeda, pues vas de caminante, arrea
estos pájaros. Dales canto o diles
lo que sabes del pan y la guitarra.
Y a ti, Pedro Canisal, vaquero, muchacho agreste:
ensilla el horizonte, monta al final la noche, ¡dómala!..

Todos son convocados por el poeta y su compasión por el Hombre para construir un nuevo amanecer.

Poemas con un crepúsculo a cuestas, cuarto título en verso publicado por Cuadra, es una colección de seis poemas que *Cuadernos Hispanoamericanos* insertó en uno de sus números de 1949 y del cual se hizo tirada aparte.[24] Pero el autor, en su primera gran antología, añadió cinco más (entre ellos «El Hijo del Hombre»), ampliando el ciclo de su redacción y clima espiritual a 1956.[25] ¿Qué rasgos definen este poemario incluido en el tercer tomo de la *Obra poética completa* que comentamos, complementado con *El Jaguar y la luna* y *Epigramas?*[26] Una depuración expresiva y la profundidad y trascendencia humanas que sobresalen en la contenida fuerza de «El Hijo del Hombre», un canto en el que la metáfora transfigura el realismo del alumbramiento y de la proyección cósmica:

Llora la mujer.
Escucha cómo gime desde su médula
hasta el aire en palidez de su lamento.
Escucha hasta aquí
ese llanto de la mujer
cuyos huesos son separados por una voz de sangre,
por una espada de impalpable fuego
en el áspero edicto de la tierra.
Mira ese mundo desplazándose en la entraña,
ese animal ciego que gira en aguas oscuras;
agitada liebre en su cueva húmeda,
luna como fugitiva
de misteriosos cazadores en silencio...

En cuanto a los otros dos poemarios, es preciso decir que están concebidos tras otro descubrimiento decisivo en la fértil carrera poética de Cuadra: la del Mito. Por eso se depura hasta el máximo con la concisión del trazo fugaz pero efectivo y la recreación lírica de símbolos y procedimientos tomados de la poesía indígena de Mesoamérica, llegando a la madurez plena.

[24] *Pablo Antonio Cuadra,* Poemas con un crepúsculo a cuestas. *Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, 1949, 8 p.*

[25] Poesía. *Selección: 1929-1962,* op. cit., *pp. 55-76.*

[26] *Pablo Antonio Cuadra,* Obra poética completa. Poemas con un crepúsculo a cuestas. Epigramas. El jaguar y la luna. *San José, Costa Rica, Libro Libre. 1985 (v. 3).*

Para entonces, su poesía ya no es comunión ni solidaridad, sino denuncia: «El caudillo es el jefe de los hombres armados (dibujo las calaveras de los hombres muertos)» («Urna con perfil político»); y también protesta, como en uno de sus epigramas de 1967:

> Tanta vileza preñó la ciudad
> Ciro: esta ciudad está preñada
>   y temo
> que alumbre un nuevo tirano.
> Será el hijo bastardo de todos.[27]

Luego, como lo ratifican varias ediciones en España y Centroamérica, Cuadra enriquece su proceso de universalización de *lo nicaragüense* ganando la batalla a la narrativa con la renovadora mitología de los *Cantos de Cifar* (1971) que, según José María Valverde, cambia la situación y naturaleza de la poesía en español y corresponde, exactamente, a la poesía que Antonio Machado soñó y profetizó para el futuro.[28] Asimismo, en *Esos rostros que se asoman en la multitud* (1976) rescata, contra el horror de la Historia, personajes anónimos de su pueblo y sus personales tragedias que perenniza como factores previos de una colectiva y esperanzada liberación.[29]

Por fin, en su última obra *Siete árboles contra el atardecer* (1981)[30] alcanza la plenitud vital, desplegando una sabia elaboración y, más que nunca, su constante entusiasmo juvenil: esa virtud *capaz de producir cosas brillantes y hermosas,* como diría Rubén Darío. Y los *Siete árboles* son eso: cosas, objetos, monumentos verbales que culminan un poetizar y engendran luz o, para decirlo con un lema bolivariano, *moral y luces.* Además de resumir técnica y conceptualmente toda su trayectoria expresiva, los *Siete árboles* vuelcan la ética y el pensamiento humanista de Cuadra. Porque si surgieron contra el *atardecer,* sostenidos por el peso de los años, postulan una lucha y una victoria a favor del Hombre y sus atributos intrínsecos; una defensa de sus valores por encima de la posible raíz ideológica que podría rastrearse en ellos y en el de sus restantes poemarios anteriores.

Al respecto, la poesía de Cuadra es un caso significativo, aunque corriente, de un fenómeno característico del modo de producción poética del nicaragüense: la superación de la ideología, lo que ha llamado la atención a varios estudiosos, entre ellos al marxista norteamericano Marc Zimmermann. Porque —no debemos olvidar esta lección de Adolfo Sánchez Vázquez —si es cierto que el artista se halla condicionado histórica y socialmente, y que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno el destino artístico de la creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Y con mayor razón la de Cuadra, quien diluye en la suya sus raíces de clase, rebasando el *humus* histórico-social que la hizo nacer y tendiendo un puente entre los hombres y las sociedades de clase, por su

[27] *Reproducido en* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *n.º 50, noviembre-diciembre 1982; p. 86.*

[28] *José María Valverde, «Carta sobre Cifar», en* La Prensa Literaria, *Managua, 10 de junio 1972.*

[29] *Un anticipo de este poemario apareció en las páginas centrales de* La Estafeta Literaria *en Madrid, 1975, con el título de* Managua/72.

[30] *Pablo Antonio Cuadra,* Siete árboles contra el atardecer *(Introducción de Guillermo Yepes Boscán). Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1980, 91 p.*

fecunda vocación de universalidad. De ahí se deriva no sólo la convicción de que su obra, en conjunto, sobrevive y sobrevivirá por desintegrar todo rastro ideológico, sino algo mucho más importante: que el apropiarse de las esencias nicaragüenses lo proyecta como el poeta nacional por antonomasia de Nicaragua; algo similar es su caso, guardando la distancia de tiempo y espacio, a lo que representa Alexander Serguei Pushkin —vinculado socialmente a la tradición feudal— para la literatura y el pueblo rusos.

Jorge Eduardo Arellano

Poemas*

Si

Si pudiéramos elegir las piedras
para construir nuestra ciudad nuevamente
Si pudiéramos elegir la piel
para construir nuestro cuerpo de nuevo
Si pudiéramos inventar
la piel para nuestra ciudad
las piedras para nuestro cuerpo
la piel para las piedras
de la ciudad que cubre
nuestro cuerpo

Cita de los sentidos

Los que vienen del mar traen el olor de las sorpresas
Los que de la tierra surgen muestran el ojo de las dimensiones
Los aparecidos de la noche gustan las sales de la bruma
Los que llegan de los polos palpan la aspereza del fuego
Los que en los trópicos esperan oyen la promesa vertical del mar

Rápida mirada sobre la calle en que vivo

Lonja gris rota en una mole
donde cae una nota del pentagrama
de cemento triturado entre las ruedas
de los autos ajenos
Las ventanas que van
hacia los ojos indigentes casas
escondidas tras el ruido
de los árboles edificios
engendrados por el motor

* *Traducción del hebreo por el autor.*

de los años y una acumulación
de gente que corre hacia ninguna parte
pero apurada para llegar a tiempo
Fuerza de la costumbre
negocios que preparan las naranjas
con su añoranza de total mordedura
máquina de los chicos en busca
de las plazas velocidad de los pájaros
que saben su camino y que luego harán
con la sombra una manta
Sólo después de medianoche
con la afluencia de la soledad innumerable
unos raros muchachos de gesto medio loco
saldrán para buscar la nota

Esquela

Por el minuto de gracia
que otorgaste a mi lívido minuto
te he de pasar hijo mío sin gracia alguna
un *stock* de improvisados sonidos
botín de una guerra que no supiste
para verterlos en tu minuto exacto

Con la llegada de las cigüeñas

Cuando las cigüeñas regresen
a remover nuestros campos
no podremos declarar que pasaron las grullas
pues las cigüeñas han vuelto a hurgar
nuestros prados y en su pico su ser

Y otro año rodeará la cabeza
del principito y su majestuosidad
se arrugará un poco más bajo
el peso de los lindos modales
hasta que la flor marchite de desierto
el asteroide se apague
y el farolero en soledad enmudezca
pues la suerte llega con el eclipse de luna
y la memoria engaña a sabiendas
apostando al deshojado almanaque

Pero el príncipe mira por ahora a través
de los ojos del buho y codicia la fuerza
de los fuegos artificiales
sin notar que pasaron las grullas
sin saber de las cigüeñas en su vuelta

Oded Sverdlik

Una disputa con el clasicismo*

A no ser por sus tristes circunstancias políticas, Polonia estaría conmemorando, en los años 80, el aniversario de su primer gran poeta, Jan Kochanowski. En realidad se trata de dos aniversarios: los 450 años de su nacimiento (en 1530) y los 400 años de su muerte (en 1584). Lo presento aquí no sólo por lo que aprendí de él —como todos los poetas polacos—, sino también porque, reflexionando sobre lo que llamamos hoy un poeta del Renacimiento, podemos acercarnos a algunos de los más fastidiosos problemas del siglo XX.

Para toda Europa, el Renacimiento era el tiempo de Italia, y Kochanowski pasó varios años allí, viajando, estudiando en Padua griego y latín y escribiendo poemas en esta última lengua. No retornó enseguida a su idioma vernáculo. Parece que ello ocurrió en París, donde estuvo durante el viaje de regreso a Polonia desde Italia. Quizá se vio impulsado a rivalizar con el ejemplo de Ronsard, que escribía en su francés nativo y no en latín. La primera obra en polaco de Kochanowski, un himno de gracias dirigido a Dios, «Qué deseas de nosotros, Señor, por tus generosos dones», nos impresiona por su perfección formal y además resulta característico en un poeta que, en una era de luchas sectarias, logró preservar una escéptica distancia, tanto del campo católico como del perteneciente a la Reforma.

El lenguaje literario polaco alcanzó madurez en unas pocas décadas del siglo XVI y, como decía en mi primer capítulo, no cambió tanto como lo hizo el inglés desde los tiempos de Edmund Spenser, exceptuando Chaucer. Esto significa que los lectores de Kochanowski lo asimilan lingüísticamente como lo hacen con un poeta contemporáneo, pero al mismo tiempo sienten que ellos pertenecen a una época completamente diferente y comprenden que se han sucedido muchos cambios en el lugar y la función de la poesía, especialmente en los últimos cien años. Esto provoca interrogantes para cualquiera que alcanza a ver si la vieja poesía le interesa realmente o si sólo está rindiendo homenaje a valores que son, en su mayor parte, piezas de museo.

Los logros artísticos de Kochanowski son indiscutibles y eso otorga al problema una importancia especial. No era sólo un talentoso poeta sino un hombre de esmerada educación, como era propio del Renacimiento. Wiktor Weintraub, que ha consagrado va-

* *El libro* Testimonio de la poesía, *del poeta Czeslaw Milosz, apareció en el n.° 23 de la Revista polaca* Tygodnik Powszechny *(Cracovia, 1983) y, en su versión inglesa, en la Harvard University Press (Cambridge-London, 1983). Inédito en lengua española,* Cuadernos Hispanoamericanos *ha publicado los tres primeros capítulos de este libro en junio y noviembre de 1985 y en febrero de 1986. «Una disputa con el clasicismo», texto que ofrecemos a nuestros lectores, es el cuarto capítulo del libro de Milosz. Los capítulos V y VI, con los que el libro acaba, aparecerán en los dos próximos números de nuestra Revista.* (Redacción.)

rios estudios a Kochanowski,[1] prueba que su familiaridad con los poetas griegos leídos en versiones originales (lo cual no era común, incluso entre la élite) aseguraba a Kochanowski un significativo grado de independencia frente a los modelos latinos, desde Horacio a Séneca. La elección de uno u otro maestro, sin embargo, no altera el hecho de que extraía sus modelos de la antigüedad, en lo cual se asemejaba a los poetas de la Pléiade; como si yo, siendo francés, quisiera escribir sobre los lectores de Ronsard o Joachim du Bellay.

Aquí nos ocupamos, sencillamente, de la poética del clasicismo, ajena al poeta actual, pero también capaz de despertar curiosidad por su singularidad. En su famosa obra *Mímesis,* Erich Auerbach señaló cierta carencia de realidad doquiera se use una convención: es donde el poeta crea una estructura tan bella como sea posible fuera de tópicos universalmente conocidos y establecidos, en lugar de tratar de nombrar lo que es real y aun innominado. De ese modo, las convenciones literarias que ligan al autor y al lector forman una barrera y es difícil traspasarla para caer en la caótica realidad con sus inagotables riquezas de detalle. Auerbach escribe: «El problema de estilo se volvió realmente agudo cuando se propagó el Cristianismo expuesto en las Sagradas Escrituras y la literatura cristiana en general, ante la crítica estética de los supereducados paganos. Estos quedaron horrorizados ante la pretensión de que las mayores verdades pudieran estar contenidas en un lenguaje que para sus mentalidades resultaba totalmente incivilizado y con una absoluta ignorancia de las categorías estilísticas». Pero es precisamente por eso que aprendemos más de la vida cotidiana del Imperio Romano en los Evangelios que en la poesía latina del Siglo de Oro. Horacio y Virgilio filtraban y destilaban hasta tal punto su material que sólo podemos intuir los datos terrenales y temporales ocultos detrás de sus versos.

Parecidas esencias aparecen también en Kochanowski. Para un poeta de su tiempo, él es lo suficientemente mundano como para enseñarnos bastante de las costumbres habituales de su señorial ambiente. Esto, de todos modos, se aplica a sus cortos epigramas denominados, a la manera italiana, *fraski* (de *frasca,* ramita) o a su periodismo en verso, que no está entre sus mayores logros. En cuanto a su poesía lírica, organiza el lenguaje con excelencia, pero está compuesto de *topoi,* ya religiosos o ya expresando el *carpe diem* de Horacio. Una excepción es *Lamentos,* un ciclo de diecinueve poemas escritos después de la muerte de su hermana menor, Ursula, donde rompe la convención que prohibe la expresión de un dolor *real* en una obra de este tipo. Esto produjo alguna incomodidad entre los contemporáneos de Kochanowski, pero gracias a ese elemento personal, los *Lamentos* todavía emocionan, pese a los cuatro siglos transcurridos.

A fin de ilustrar cuánto nos diferenciamos de los poetas del siglo XVI, citaré un breve fragmento de la obra teatral en verso de Kochanowski titulada *La despedida de los emisarios griegos.* El tema estaba extraído de unas pocas líneas de *La Ilíada* y de la rica literatura que creció en torno de aquella epopeya. Antes del estallido de la guerra de Troya llegan a la ciudad emisarios griegos para pedir que Helena les sea entregada. El destino de la ciudad está en juego. ¿Qué es mejor: entregar a Helena y tener paz o

[1] *Extraído del volumen* Rzacz Czardolaska *(Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1977).*

guardarla y tener guerra? En nuestro siglo el mismo momento de decisión fue elegido como tema por Giraudoux: poco antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, su pieza *La guerre de Troie n'aura pas lieu* se representó en París (su versión inglesa llevaba el título de *Tiger at the Gate)*. Uno de los pasajes más conmovedores de la obra de Kochanowski es el lamento de Casandra. He aquí las líneas iniciales:

¿Por qué me torturas vanamente, Apolo?
¡Quién cuando me otorgaste el poder de la profecía
quitaste peso a mis palabras! Con los vientos
vuelan todas mis profecías, ganando con los hombres
el crédito que se otorga a los sueños y las patrañas.
Mi engrillado corazón, la pérdida de la memoria,
¿Podrían ayudar? ¿Para quiénes es provechoso
este enajenado espíritu, que habla a través de mis labios,
Y todos mis pensamientos, desechados por un huésped
gravoso, insoportable? ¡En vano
resisto! Sufro la violencia; ya no puedo
gobernarme a mí misma; no soy dueña de mí.[2]

Cabe anotar un cierto entendimiento mutuo entre el poeta y su público. Asume, y en esto no se equivoca, el hecho de que todos conocen la historia de la hija del rey de Troya, Casandra, que rechazó los avances amorosos de Apolo y por ello fue castigada, recibiendo del dios el don de ver el futuro; un castigo, porque nadie toma en serio sus profecías. En la pieza de Kochanowski se da por supuesto que el rechazo a la entrega de Helena a los griegos significa la guerra y que Troya será destruida; por lo tanto, Casandra dice la verdad. Así, la situación se define por anticipado y la audiencia no espera sorpresas del poeta, ya que sabe, por *La Ilíada,* lo que ocurre tras la caída del telón. Los espectadores sólo esperan una buena factura poética en una obra sobre un tema conocido.

Un tema conocido y un *topoi* pulido por el largo uso, como los guijarros de un río: esto es lo que a la vez fascina e irrita a los poetas del siglo XX. Para nosotros, el clasicismo es un paraíso perdido, porque implica una comunidad de creencias y sentimientos que unen al poeta y a su público. Sin duda el poeta no estaba entonces separado de la «familia humana», si bien, como es obvio, aquélla era una familia de modesta envergadura, puesto que la iletrada población rural, comprendiendo la vasta mayoría de los habitantes de Polonia y Europa en conjunto, era perfectamente indiferente a ese sistema de alusiones a Homero y Virgilio. Pero aun si consideramos el pequeño número que era tenido en cuenta, existía todavía un sentido de pertenencia; o sea una situación radicalmente diferente a la soledad de los bohemios, que a lo sumo podían hallar lectores entre sus pares y cuyo descendiente y heredero es el poeta de nuestros días.

Quizá hay un buen artesano oculto en cada poeta que sueña con un material ya ordenado, con comparaciones ya confeccionadas y metáforas dotadas de una efectividad casi arquetípica y, por esa razón, universalmente aceptadas; resta entonces un trabajo de cincelado del lenguaje. Si el clasicismo era solamente algo perteneciente al pasado,

[2] *Traducción (al inglés) de Ruth Earl Werril en* Poems *by Jan Kochanowski (Berkeley: University of California Press, 1982; New York: AMS Press, 1978).*

nada de esto merece la atención. En realidad, el clasicismo retorna constantemente, como una tentación para rendirse a una escritura meramente grácil. Porque, después de todo, se puede razonar como sigue: toda tentativa de encerrar el mundo en palabras es y será fútil; hay una incompatibilidad básica entre lenguaje y realidad, como ha sido demostrado, por la desesperada persecución practicada por aquellos que quieren capturarla aun a través de «le dérèglement de tous sens» o por el uso de drogas. Si esto es así, respetemos entonces las reglas del juego tal como han sido adaptadas por consenso y por ser apropiadas para un período histórico dado y no adelantemos una torre si hay un caballo. En otros términos, hagamos uso de las convenciones, conscientes de que son convenciones y nada más.

¿Quién no ha sentido esta tentación? No obstante, las objeciones asaltan a la mente. Hay una lógica en el arte moderno; en poesía, en música, en pintura: es la lógica del *mouvement* incesante. Hemos sido lanzados fuera de la órbita de un lenguaje ordenado por convenciones y condenados al riesgo y el peligro, pero a raíz de ello permanecemos fieles a la definición de poesía como una «apasionada persecución de lo Real». Por desgracia, el debilitamiento de la fe en la existencia de la realidad objetiva situada más allá de nuestras percepciones, parece ser una de las causas del malestar tan común en la poesía moderna, que siente algo así como la pérdida de su *raison d'être*.

¿Es que realmente no hay allí un «mundo verdadero»? Podemos responder como lo hizo aquel griego que, después de escuchar la argumentación de Zenón de Elea, de que el movimiento es una ilusión, dado que una flecha en vuelo permanece inmóvil, se levantó y dio dos pasos. El siglo XX nos ha dado una piedra de toque más sencilla para expresar la realidad: el dolor físico. Esto sucedió porque un gran número de gente fue sometida a tormentos en guerras y bajo el gobierno del terror político. Por supuesto ha sido una exageración singularizar nuestra época como excepcionalmente horrenda. Los pueblos han sufrido siempre el dolor físico, la muerte por inanición y vivido como esclavos. Pero todo eso no era de público conocimiento, como lo es hoy debido al encogimiento del planeta producido por los medios de comunicación masiva. Los hombres cultos viven en cierta zona apacible, encerrados dentro de unos límites que no deben ser traspasados. Kochanowski, como cualquier poeta del Renacimiento, sentía un relativo interés —en el mejor de los casos— acerca del destino de las clases bajas; no se le hubiera cruzado por la mente inquirir qué estaba sucediendo entonces en Africa Central. Sólo en nuestro tiempo los hombres han comenzado a visualizar la simultaneidad de los fenómenos y a sentir la ansiedad moral resultante. Descubrimos cierta verdad desagradable que constantemente se introduce en nosotros, incluso cuando queremos olvidarla. La humanidad siempre estuvo dividida por una pauta en dos especies: *aquellos que saben y no hablan* y *aquellos que hablan y no saben*. Esta fórmula puede ser vista como una alusión a la dialéctica de amo y esclavo, porque abarca siglos de ignorancia y miseria entre siervos, campesinos y proletarios, que sólo conocían la crueldad de la vida en toda su desnudez, pero tenían que guardarla para sí. La capacidad de leer y escribir era el privilegio de unos pocos, cuyo sentido de la vida se había vuelto confortable a través del poder y la salud.

Aquellos que hablan y no saben. Pero aun si saben, hallan un obstáculo en la forma del lenguaje, que tiende a coagularse en una u otra especie de clasicismo; pronto recu-

rre a expresiones convencionales, incluso cuando no adhiere a la realidad, que es siempre inesperada. Esto se hizo evidente durante la última guerra, cuando la gente aprendió de primera mano los horrores de la ocupación alemana, que sobrepasó todas sus heredadas nociones acerca del mal. El número de aquellos que sabían y que hablaban era entonces bastante alto, y uno podía maravillarse ante la necesidad profunda que forzó a la gente a registrar su propia experiencia en poemas, canciones y aun en inscripciones trazadas en los muros de las prisiones. Parecería que, considerando la extraordinaria extensión del genocidio planificado, estas obras, escritas bajo una gran tensión emotiva por gentes desprovistas de esperanza, deberían haber roto con todas las convenciones. Pero éste no fue el caso. El lenguaje en que se expresaban las víctimas contenía clisés, trazas de sus lecturas de preguerra y esto era también, básicamente, un fenómeno cultural. Esta discrepancia fue elegida como tema de una conferencia dada en la Sorbona por Michel Borwicz, un veterano de la resistencia polaca. Su libro *Les Écrits des condammés à mort sous l'occupation allemande (1939-1945),*[3] analiza un gran número de textos recolectados en diversos países, pero principalmente en Polonia. Define la importancia de estos textos de la manera siguiente:

> El hombre, empujado al límite extremo de su condición, halla una vez más en la palabra escrita el *último baluarte* contra la soledad de la aniquilación. Sus palabras, elaboradas o torpes, acompasadas o desordenadas, fueron inspiradas solamente por el deseo de expresar, comunicar y transmitir la verdad. Fueron formuladas en las peores condiciones posibles y difundidas con empobrecidos medios, peligrosos por definición. Estas palabras se oponían a la mentira, fabricada y mantenida por poderosos grupos que tenían una gigantesca tecnología a su disposición y estaban protegidos por una violencia sin límites.

Esta función de la palabra, excepcionalmente importante para preservar nuestra humanidad, no significa que el hombre sea capaz de hablar a otro hombre en un estilo que ha recibido de otros, a través de su educación y sus lecturas, incluso cuando las circunstancias piden un nuevo lenguaje, completamente diferente. Esto es lo que Borwicz dice al respecto:

> En cuanto a la manera de escribir, observamos en general una tendencia a *simplificar el estilo.* La «novedad» del asunto se refleja a la vez en «pequeños legados» de expresión (metáforas, comparaciones, etc.) y en las fórmulas de ciertas obras, así como en su entramado y sus componentes internos.
>
> Esos resultados enriquecen un repertorio familiar, sin ir más allá, sin embargo, de ese entramado de cambios perfectamente explicables. Por el contrario, no hay ni siquiera una obra que merezca atención donde el autor trate de expresar el horror yendo más allá del lenguaje tradicional o tratando de desintegrarlo.
>
> En este contexto, los escritos de los no profesionales (principiantes, no intelectuales), no constituyen una excepción. A la inversa: la complacencia en los clisés es en general más conspicua.

La única excepción a esta regla que advierte Borwicz son algunos testimonios dejados por niños. Alcanzan la franqueza no por una «deformación expresiva» sino a través de «un realismo ingenuo pero sobrio, y a través de su sobriedad, evocativa».

No me he permitido introducir en mi conferencia un elemento trágico y rudo, que parece adaptarse mal a una discusión literaria, empequeñeciendo la importancia de poetas

[3] *París: Presses Universitaires de France, 1954.*

tan encantadores como Kochanowski o los de la *Pléiade*. Quienquiera que invoque el genocidio, el hambre o los sufrimientos físicos de nuestros semejantes para atacar poemas o pinturas, practica la demagogia. Es dudoso que la humanidad gane algo si los poetas dejan de escribir poemas idílicos o los pintores de pintar cuadros brillantemente coloreados, porque hay demasiado sufrimiento en la tierra, en la creencia de que no hay lugar para tan desinteresadas ocupaciones. No, todo lo que quiero es dejar en claro a mis escuchas y a mí mismo que, descrita en términos generales, existe una disputa entre clasicismo y realismo. Hay un choque de dos tendencias, independientemente de las modas literarias de un período determinado y de los cambiantes significados de estos dos términos. Estas dos tendencias opuestas coexisten también, habitualmente, en una misma persona. Hay que decir que el conflicto nunca tendrá fin y que la primera tendencia, en una variedad u otra, es siempre dominante, mientras que la segunda es siempre una voz de protesta. Cuando se piensa en qué es lo bello en la literatura y la pintura del pasado, en lo que admiramos y nos llena de gozo simplemente porque existe, debemos admirarnos ante el poder del arte no realista. Parece que la humanidad se sueña en un fantástico sueño, dando cada vez nuevas pero siempre extrañas formas a las más simples relaciones entre las gentes o entre el hombre y la Naturaleza. Esto ocurre a causa de la Forma, que tiene sus propias exigencias, sólo en parte dependientes de las intenciones humanas. La Forma favorece una inclinación por lo hierático y lo clásico; resiste los intentos de introducir detalles realistas, por ejemplo, en pintura, el negro sombrero de copa y la levita que tanto incensaron los críticos de Courbet o, en poesía, palabras como «teléfono» y «tren». Esto es parte de una larga historia de escaramuzas entre las formas existentes que dominan, pero que inmediatamente se coagulan en formas tan «artificiales» como las precedentes.

Las palabras «arte» y «artificialidad» están demasiado estrechamente relacionadas entre sí, como para postular una poesía que no esté dominada por la forma. La forma domina la poesía, aun cuando el siglo XX presenció una serie de revoluciones artísticas tan extremas en ocasiones como las «palabras liberadas» del futurismo italiano, que era un intento de liberar las palabras de sus prescritos lugares en la sintaxis. Al menos hasta la Primera Guerra Mundial, la poesía era, en la mente del público, reconocible por las columnas de líneas disciplinadas por la métrica y el ritmo. El llamado verso libre ganó el derecho de ciudadanía sólo gradualmente. Resulta interesante que la contribución de los Estados Unidos a la historia de la poesía moderna es considerablemente más substancial de lo que podríamos esperar, si se juzga por su relativo aislamiento cultural durante el siglo XIX. En primer lugar, Edgar Allan Poe tuvo una fuerte influencia sobre el simbolismo francés. Luego, las revoluciones en la versificación fueron grandes deudoras de la poesía de Walt Whitman, que comenzó a penetrar en Europa alrededor de 1912.

Un poeta actual no está limitado por la forma soneto o sometido a las numerosas reglas poéticas válidas para un poeta del Renacimiento o del siglo XVIII. Parecería que ahora, más que nunca, está libre para perseguir la realidad. Esto es así, en especial, desde que se apropió fácilmente del lenguaje de la calle y también porque las diferencias entre los géneros literarios se iban desvaneciendo: la división entre novela, cuento, poesía y ensayo ya no se mantiene con claridad.

Y entonces una pared de cristal hecha de convenciones se levanta entre el poeta y la realidad, convenciones nunca visibles hasta que retroceden al pasado para revelar su singularidad.

Podríamos preguntarnos si el tono melancólico de la poesía actual no será reconocible, hasta cierto punto, como el revestimiento de cierto estilo obligado. No es muy diferente de lo que representaba para los poetas del Renacimiento la mitología antigua y la guerra de Troya; una visión despojada de esperanza es a menudo un clisé común a la poesía contemporánea. Y otros hábitos limitan la libertad de movimiento. Cuando la perfección de la obra no es lo importante, sino la expresión en sí misma, «un susurro roto», todo se convierte, como se la ha denominado, en *écriture*. Al mismo tiempo, una sensibilidad para los estímulos superficiales de cada minuto y de cada hora, cambia esta *écriture* en una especie de diario de una epidermis dolorida. Hablar acerca de nada, sólo por hablar, se convierte en una operación en sí misma, un medio de apaciguar el miedo. Es como si la máxima «No somos nosotros quienes hablamos el lenguaje, sino el lenguaje el que nos habla», se tomase venganza. Porque es cierto que no todo poeta que habla de cosas reales les da necesariamente la tangibilidad indispensable para su existencia en una obra de arte. Más bien consigue volverlas irreales.

Afirmo que, cuando escribe, cada poeta elige entre los dictados del lenguaje poético y su fidelidad a lo real. Si yo tacho una palabra y la reemplazo por otra porque de esta manera el verso, como un todo, adquiere más concisión, estoy siguiendo la práctica de los clásicos. No obstante, si tacho esa palabra porque no se ajusta a un detalle observado, me estoy inclinando hacia el realismo. Sin embargo, estas dos operaciones no pueden separarse netamente, están interrelacionadas. Por añadidura, durante estos constantes choques entre los dos principios, un poeta descubre un secreto, a saber: puede ser fiel a las cosas reales sólo disponiéndolas jerárquicamente. Dicho de otro modo, como a menudo ocurre en la prosa poética contemporánea, se halla «un cúmulo de imágenes rotas donde el sol golpea», fragmentos que gozan de perfecta uniformidad y que aluden a la aversión del poeta ante el hecho de tener que hacer una elección.

Acerca de esto, el poeta del siglo XX puede aprender mucho de los prosistas del pasado y, más que de todos, probablemente, de Dostoievsky. Su realismo consistía en la lectura de signos: un artículo en un periódico, una conversación escuchada por casualidad, un libro popular, un lema, le daban acceso a una zona oculta a los ojos de sus contemporáneos. Para él, la realidad tenía múltiples estratos, pero no todos estos estratos proveían claves. El esfuerzo creador de Dostoievsky tendía a jerarquizaciones cada vez mayores. Así, llegó a capturar lo esencial en las aventuras espirituales de la *intelligentzia* rusa, sin dejarse extraviar por una enmarañada multitud de rumbos. Le ayudaba en esto su fuerte convicción de que una dimensión puramente histórica no existe, porque es al mismo tiempo una dimensión metafísica. Para él había una urdimbre y una trama metafísica en la verdadera tela de la historia.

Sin embargo, a pesar de la confusa línea que separa los géneros literarios, que hace que poesía y prosa no sean ya nítidamente separables, un poeta no tiene a su disposición centenares de páginas para presentar su argumento. La jerarquización de que estoy hablando debe ser mucho más condensada, aunque siempre presente como principio ordenador.

Ahora, cuando nos acercamos al final de mi plática, me permitiré una confesión que confirmará lo que he dicho sobre las tendencias clasicistas y realistas que residen en una misma persona y luchan entre sí. Ahora, la confesión ha sido hecha y existe en la forma de un poema que escribí hace unos treinta años.

NO MAS

Quisiera relatar alguna vez cómo he cambiado
mis visiones sobre la poesía, y cómo vino a suceder
que me considero hoy uno de los muchos
mercaderes y artesanos del Viejo Japón,
que ensamblaban versos acerca de los cerezos en flor,
los crisantemos y la luna llena.

Si sólo pudiera describir a las cortesanas de Venecia
molestando a un pavo real en una loggia con una varilla,
y fuera del brocado las perlas de su ceñidor
liberan el pesado seno y el rojizo cardenal
donde el abotonado vestido señala el vientre,
tan vívidamente como visto ha sido por el capitán de galeones
que desembarcó esa mañana con un cargamento de oro;
y si pudiera hallar para sus miserables huesos
en una tumba cuyas puertas están lamidas por grasientas aguas
una palabra más resistente que el peine usado por última vez
que en la podredumbre, bajo la lápida, solo, aguarda la luz,

entonces, no puedo dudar. Más allá de la renuente materia
¿Qué puede cosecharse? Nada, a lo sumo la belleza.
Y así, los cerezos en flor deben bastarnos
y los crisantemos y la luna llena.

Me parece que el poema es un poco perverso. Hemos usado la poesía china y japonesa como ejemplos de un peculiar apego a las convenciones. De ese modo, el personaje que aquí habla renuncia a sus ambiciones y elige en su lugar los capullos del cerezo, los crisantemos y la luna llena; éstos eran accesorios permanentes de una clase de poesía que no es muy diferente de un juego de sociedad, porque es practicada universalmente y evaluada según la destreza de cada uno en el uso de esos accesorios. «Mercaderes y artesanos del Viejo Japón», gente común que practica la poesía en sus momentos libres: esta línea se introduce para acentuar el lugar integral del oficio de versificador en las costumbres de la sociedad. Tenemos aquí un renunciamiento radical a la herencia de la bohemia, con su orgullo en el aislado y alienado poeta. Y también el que habla afirma que su elección es un acto de resignación, consumado porque el logro de ciertos objetivos era imposible para él. «Si tan sólo pudiera», dice. ¿Si pudiese qué? Describir. Luego sigue una descripción de las cortesanas de Venecia, que paradójicamente nos muestra al poeta logrando lo que en su opinión estaba más allá de su poder. Sin embargo, puesto que esta entera imagen está en tiempo condicional y debe servir como protección ante la insuficiencia de las palabras, no es una descripción que pueda satisfacer; en el mejor de los casos es un bosquejo, un proyecto. Más allá de las palabras usadas, se siente una presencia, de vidas enteras condensadas: esas cortesanas en el momento en que reciben al capitán de galeones, su destino, imaginable aunque no dicho, su muerte, el peine usado por última vez. Lo real es, simplemente, de una abundancia

excesiva; necesita ser nombrado, pero los nombres no pueden abarcarlo y resta no más que un catálogo de datos despojados de un sentido final.

Un autor no es el mejor intérprete de sus poemas, pero ya que he sido llamado a ese papel, debo decir que veo implicaciones filosóficas bastante serias en este anhelo de una perfecta mímesis. En primer lugar, toda esa gran discusión acerca de la existencia del mundo más allá de nuestras percepciones (discusión comenzada por Descartes) es, por así decirlo, tratada entre paréntesis y no interesa al poeta que habla en mi poema. El mundo existe objetivamente, a pesar de las formas en que aparece en la mente, y a pesar de los colores, brillantes u oscuros, que les prestan la felicidad o el infortunio de un hombre en particular. Este mundo objetivo puede ser visto como es; aunque debemos conjeturar que sólo puede ser visto con perfecta imparcialidad por Dios. Al intentar representarlo, el poeta se queda con la amarga comprensión de que el lenguaje es inadecuado. En segundo lugar, el deseo ardiente de poseer un objeto sólo puede ser llamado amor. El poeta, por lo tanto, aparece como un hombre enamorado del mundo, pero está condenado a una insaciabilidad eterna, porque quiere que sus palabras penetren en el verdadero corazón de la realidad. Espera constantemente y es constantemente rechazado. Filosóficamente, esto está muy cerca del discurso sobre el amor en el *Symposium* de Platón. Del texto de este poema que acabo de leer se desprende que cada poeta es un servidor de Eros, que «haciendo de intérprete entre dioses y hombres, habla y se comunica con ellos: a los dioses transmite las plegarias y sacrificios de los hombres, y a los hombres comunica los mandatos y respuestas de los dioses; es el mediador que tiende un puente sobre el abismo que los divide y por lo tanto en él todo queda delimitado, y a través suyo las artes del profeta y del sacerdote, sus sacrificios, misterios y encantos, y toda profecía y encantamiento, hallan su camino».[4]

Parecería que la descripción de las cortesanas venecianas provee una prueba válida de la capacidad del lenguaje para encontrarse con el mundo. Pero de inmediato el relator socava esta conclusión. Esto lo hace más obvio al referirse a una pintura de Carpaccio, que representa un patio en Venecia, donde las cortesanas están molestando a un pavo real con una varilla. De tal modo, no sólo el lenguaje transforma la realidad en un catálogo de datos, sino que la realidad aparece como mediada por una obra pictórica. En otras palabras, no aparece en su estado original sino ya bien ordenada, ya parte de la cultura. Si la realidad existe, ¿cómo podremos entonces soñar en alcanzarla sin intermediarios de una u otra clase, en tanto hay otras obras literarias o visiones provistas por todo el pasado del arte? De ese modo, las protestas contra las convenciones, en lugar de ofrecernos algún espacio libre donde un poeta pueda hallar directamente el mundo, como en el primer día de la Creación, nos envía de nuevo a esos estratos históricos que ya existen como forma.

La descripción de las cortesanas en mi poema está colocada entre «Si sólo pudiera describir» y «Entonces no podría dudar». Y la duda viene del hecho que la materia resiste la posesión amorosa por la palabra, y porque puede ser extraída «a lo sumo la belleza». Si yo comprendo al personaje, al cual soy idéntico hasta cierto punto, aquél no

[4] *Traducido (al inglés) por Benjamin Jowett.* El Platón portátil *(New York, Vicking Press, 1961).*

piensa en la belleza que contiene la Naturaleza, en vistas del cielo, las montañas, el mar, los amaneceres, sino en la belleza formal de un poema o una pintura. Proclama que esto no le satisface, ya que sólo puede obtenerse al precio de renunciar a la verdad, que sólo podría ser equivalente a una perfecta mímesis. Los cerezos en flor, los crisantemos y la luna llena son piezas de confección que sirven a un mercader o artesano del Viejo Japón para disponer bellas formas, una y otra vez. La manifestación que afirma que esto puede ser suficiente adquiere un matiz de ironía y es de hecho una declaración de desacuerdo con el clasicismo.

Mi intención, aquí, ha sido señalar una contradicción que reside en la misma base del empeño poético. Esta contradicción no fue percibida claramente por Kochanowski o por otros poetas del Renacimiento. Hoy, es difícil escapar a la conciencia de una tensión interna entre imperativos. Tal tensión no invalida mi definición de la poesía como una «apasionada persecución de lo Real». Por el contrario, le da mayor importancia.

Czeslaw Milosz

Flores hembras nombradas

A Paul Eluard

El aromo puntual
que regalan los años

Y el lapacho que es rey
de su propia corona

Coronado de voces
canta el paloborracho

Y el jazmín recogido
que derrama la lluvia

Y la dama de noche
celebrando en los patios

Santarrita madura
como una mujer ávida

Y la frágil violeta
que Cernuda vio húmeda

La azalea evidente
estalla consumiéndose

Y la fértil magnolia
avalancha de leche

Sin olvidar las rosas
libres de la retórica

Ebrio jazmín del país
destinado nocturno

Las achiras renacen
como un fénix criollo

Y el cerezo despide
fulgores subterráneos

Jacarandá mensaje
que enciende la memoria

Y tu ardor margarita
tibia hija dignísima

En lo alto de la noche
aire de madreselva

Y al mediodía vuelves
real jazmín del cielo

Y el malvón dicha humilde
riqueza cotidiana

Y la flor de durazno
como una gran pregunta

Girasol imborrable
cordura de Van Gogh

Glicina escalofríos
del misterio que somos

Azahares estrellas
que emborrachan sentidos

Y en el atardecer
refulgen las verbenas

Y las fresias de un oro
que atormenta al avaro

Campanillas la infancia
olvidó al hierro torpe

Pasionaria abrumada
por tantas referencias

Y la cydonia roja
hoguera del momento

Menta cedrón romero
secretos compartidos

Y la prímula erguida
gentileza que sueña

Y el jazmín amarillo
que Chagall miraría

Sobre el pasto agua viva
esa palabra hierba

Tanta luz tanta gloria
entre nubes y ramas

Instantáneas verdades
espejismos fragantes

Como Eluard yo incorporo
sus ojos a los míos

Flores hembras nombradas
por sabios y por simples

Flores mías regalos
que nos manda la tierra

Cuando sabemos ver
si es que aún estamos vivos

Rodolfo Alonso

La revolución de Toscanini

Bayreuth y el nacionalismo artístico

En la ópera de Richard Strauss *Capriccio,* un poeta y un compositor solicitan al mismo tiempo el corazón de una hermosa duquesa. En una especie de certamen artístico-amatorio aporta el poeta un soneto como muestra del principio «prima le parole, dopo la musica», y su rival compone la música para este soneto con el fin de defender la tesis contraria («prima la musica, dopo le parole»)... La duquesa no puede inclinar su corazón a favor de ninguno, pues considera que música y drama constituyen una unidad indisoluble, y ambos tienen que renunciar a sus pretensiones.

Strauss quería presentar por medio de esta alegoría la tesis wagneriana de la *Gesamtkunstwerk.* Pero lo que en Strauss está insinuado con la gracia sonriente y la sencillez y ligereza de un clásico, constituye en Wagner una manifestación difícil, tortuosa y obscura del genio romántico. En uno dominan la claridad, la gracia aérea y el ambiente superficial y ligero del dieciocho. En el otro los contrastes del claroscuro, las dificultades expresivas, el aire fatalista y transcendente del diecinueve.

A pesar de la dirección programática inspirada por la idea de la *Gesamtkunstwerk,* no encontramos en Wagner una línea clara y definida en que efectivamente aparezca elevada en síntesis superior la dualidad de elementos que constituyen la música y el drama. En la mayor parte de los escritos de Wagner parece predominar la idea de que es la música la que conduce el drama, de la misma manera que son los sentimientos los que dirigen la conducta racional. Wagner se declara aquí deudor de la tesis de Schopenhauer, para quien la «representación» constituye solamente una traducción espacio-temporal, fenoménica y superficial de una realidad más profunda y obscura. Federico Nietzsche se encargaría de orquestar esta idea en Triebschen, proyectando sobre la teoría de Schopenhauer sus interpretaciones de Apolo y Dionisos. Pero en otros escritos parece defender la tesis contraria, y señalar en la idea argumental, en el drama que pertenece al mundo luminoso y aparente, el origen de la inspiración musical. Una idea efectiva de la síntesis indisoluble de música y drama parece que no alcanzó nunca, a pesar de su insistencia en el concepto de *Gesamtkunstwerk.* Wagner contempló siempre esta unidad como «conjunto», como unidad en la pluralidad, o como unidad de facto. El hecho de que analice los elementos fusionados en la unidad, les señale funciones específicas y determine la prioridad de uno u otro elemento, demuestra que fue coqueteando alternativamente con el poeta o con el músico, pero no llegó a rechazar a ambos como exponentes de una dirección exclusivista y unilateral.

Ahora bien, lo importante para la comprensión de nuestro trabajo no es la falta de firmeza en las definiciones doctrinales, sino el impacto que éstas produjeron en el público. Lo que verdaderamente transcendió en la sociedad de su tiempo no fue la delicada elaboración de su teoría artística, sino el principio mismo de la teoría musical, de la importancia de toda teoría para comprender una obra musical. Wagner fue el gran teórico de la música, y en la medida en que en estas teorías estaban mezcladas las ideas políticas, religiosas, sociales y pseudo-científicas de su tiempo, Wagner se convirtió en un especie de pedagogo de su época. Había que contemplar en Wagner no solamente al genio musical, sino también al sabio teórico, al político, al sociólogo, y a veces incluso al sacerdote de una nueva religión. Wagner necesitaba justificar su arte ante el público, explicar su sentido profundo, como si éste fuese accesible solamente mediante el discurso racional. Baroja relata medio en serio en *Las noches del Buen Retiro* que según los wagnerianos «fin de siècle» era imprescindible conocer a Schopenhauer y saber Historia, Mitología germánica y hasta Geología para entender al maestro... De hecho, Wagner postulaba el principio «prima le parole...», y la *Gesamtkunstwerk* se quedaba limitada a una música que necesitaba sostenerse mediante una ideología y unos principios ajenos al arte musical. Si constituyese la música en sí misma el centro de la *Gesamtkunstwerk,* no necesitaría Wagner haber malgastado su genio en tan grande número de libros, polémicas y panfletos de todo género.

La historia externa del wagnerismo no tiene por qué identificarse con su historia interna, ni hay necesidad de confundir la imagen pública de Wagner con la esfera íntima del artista. Lo que Wagner fue verdaderamente está en su música y en la complicada elaboración teórica de su doctrina musical; lo que Wagner representó en la sociedad de su época queda reflejado en la proyección de sus escritos sobre el gran público. Pero el artista es la medida del hombre público, y no el hombre público la medida del artista. Si la sociedad de su tiempo entendió de manera positiva y externa sus escritos, ello se debe a la falta de unidad programática, a las vacilaciones y a las contradicciones inherentes a su genio y temperamento, pero también a la falta de comprensión del gran público, más atento a los elementos externos y aparentes (las palabras, las teorizaciones, la escenografía) que a lo que propiamente constituye el núcleo de su genio musical.

La mitad de lo que la sagrada tradición de Bayreuth nos conserva de Wagner está constituida por la apoteosis del héroe germánico (Hans Sachs), la exaltación de la mitología nórdica del dragón de cartón-piedra (Pfaffner) y la orquestación de la filosofía de Schopenhauer en las alegorías del pecado y la gracia (Tanhäuser, Parsifal). La otra mitad es poesía, creación artística, valores estrictamente musicales. La tradición ha esclerotizado el momento creador, ha fosilizado el elemento artístico y nos ha entregado un Wagner identificado con tal o cual corriente de pensamiento («prima le parole»...). La tradición desconoce que Wagner tiene valor exclusivamente en función de su música. La tradición desconoce que el mismo Wagner ha experimentado las contradicciones inherentes a la identificación de la música con las teorías que la explican. La tradición, en suma, se ha hecho historia, se ha detenido, se ha cosificado. Y esto equivale a decir que la tradición está muerta, o que ha nacido muerta y es incapaz de comprender lo más genuino del arte wagneriano.

La actividad creadora de Ricardo Wagner coincide en Alemania con la paulatina trans-

formación política de las pequeñas nacionalidades en el imperio de Bismarck. Cuando Wagner obtiene sus primeros éxitos en Dresde con *Rienzi* y *El Holandés Errante*, existen todavía pequeños reinos independientes que poseen un carácter anacrónico y feudal en medio de una sociedad laica y aburguesada que le es ajena, como en *Königliche Hoheit*, de Thomas Mann. En cambio cuando Wagner preside la representación inaugural de Bayreuth, Alemania se ha convertido en Imperio y en gran potencia, ha vencido a Francia y aspira a la hegemonía europea. Wagner también ha sufrido una transformación: el artista disconforme de los años de Dresde, el revolucionario que arriesga su cargo de director de la Opera por unirse a los insurgentes, el teorizador de la democracia política y artística, el genio incomprendido de los años de destierro, se transforma ahora en un «Staatsmusikant» (denominación que emplea Carlos Marx en carta a Engels), en una especie de músico de corte protegido por el Emperador. Wagner necesita el apoyo del Kaiser para financiar su ambicioso proyecto de Bayreuth, compone una Kaisermarsch que dedica al vencedor de París, y finalmente invita al mismo Kaiser a la solemne inauguración de Bayreuth. Luis de Baviera, ofendido, permanece en Munich. ¿Obedece esta transformación a un cálculo premeditado, es consciente Wagner del valor que puede aportar a su empresa la alianza con el Emperador y la idea nacionalista? Es difícil saber hasta qué punto fue sincero Wagner en su entusiasmo por la causa del Imperio y la sociedad tradicional. En todo caso tienen aquí su origen las formulaciones reaccionarias que dieron pie a sus seguidores para convertir a Bayreuth en el símbolo de las virtudes de la derecha nacional. Wagner solamente volverá a acordarse de Proudhon y Bakunin esporádicamente, quizás en los momentos de depresión o como consecuencia de sus frustraciones económicas.[1]

Pero si el nacionalismo político puede despertar la sospecha de oportunismo, el nacionalismo artístico parece ser genuino y responder a la vocación íntima del artista. Wagner es testigo de excepción en la lucha entablada en los pequeños teatros palatinos por derrocar la influencia francesa e italiana e imponer el estilo alemán. Tomará partido por la música de Gluck y de Weber, sufrirá los desdenes del público parisino al estrenar *Tanhäuser*, y tendrá que oír de labios del director de la Opera de Berlín que su *Holandés errante* no es suficientemente italiano o francés.

Wagner era consciente de la novedad de su estilo, de la «nueva expresión»[2] y de las diferencias que lo separaban del estilo italiano (Donizetti, Bellini) y francés (Berlioz). Nada tiene de extraño que su música «alemana» rinda tributo a los héroes de la mitología nórdica y que sus escenografías estén empañadas por los paisajes subterráneos del «mundo fáustico» de Spengler. Lejos de la claridad del mediodía, donde todo tiene unos contornos nítidos, donde las formas recortan sus perfiles, domina en Wagner una paleta de colores indefinidos que diluyen los cuerpos y acentúan la dimensión fantástica de la realidad. La música es la fuente de la ilusión espacio-temporal («prima la musica...») o el cauce expresivo de la realidad representada («prima le parole...») mediante

[1] *H. Mayer,* Richard Wagner in Bayreuth, *Stuttgart-Zürich, 1978; p. 29.*
[2] *R. Gutmann,* Richard Wagner, *München, 1970; p. 115.*

el principio indefinido de la escala cromática, la modulación ininterrumpida y la casi desaparición del ritmo.

La «nueva expresividad» entraña toda una nueva cosmovisión, y el arte de Wagner se siente original y seguro, más independiente de la influencia francesa e italiana que sus predecesores Gluck o Weber. Pero el músico cede su puesto al pedagogo, y Wagner no desaprovecha ocasión para poner su música al servicio de una idea. Su nacionalismo estético se transformará paulatinamente en un nacionalismo político, y los héroes de sus óperas llegarán a abandonar el Walhalla, como Hans Sachs en *Los Maestros Cantores,* para descender a la palestra política y señalar al pueblo alemán una cruzada contra sus enemigos los pueblos latinos. De nuevo la necesidad de justificar su arte, de traducir en lenguaje racional su creación artística, convierte al pedagogo dilettante en abanderado de una idea ajena al arte. La tradición tomará esta manifestación externa y condicionada por el momento histórico-político (el sentimiento de unidad nacional que culminaría en la expedición a París) como perteneciente a la esfera íntima del artista.

Bayreuth se convirtió, a la muerte de Wagner, en una especie de baluarte del germanismo y la reacción. Los peregrinos que acudían todos los años a la Grüne Hügel contemplaban en Bayreuth el símbolo de la tradición alemana, el estandarte de las virtudes y los ideales del pueblo alemán. Nacionalismo, antisemitismo, el principio ario, la exaltación de lo nórdico e incluso algunos ingredientes posteriores y ajenos al pensamiento de Wagner, como la voluntad de dominio y el superhombre, contaban tanto o más que la música misma entre el gran público.

Siegfried Wagner no era ajeno a esta identificación de la ideología política con la música de Wagner. Educado siempre entre mujeres (el destino de los Wagner pareció estar siempre dominado por mujeres), hombre de carácter más bien débil, orientado por sus gustos y temperamento a una época ya pasada de moda, dedicado a sus tareas de composición y dirección de orquesta más que a los problemas políticos del momento, mostró Siegfried una personalidad gris, carente de carácter y decisión, incapaz de comprender la peligrosa desviación que atravesaba Bayreuth. Aceptaba ingenuamente la identificación del concepto de raza aria con el de verdadero pueblo alemán, echaba la culpa de sus fracasos como compositor a la influencia de la prensa judía, y sus éxitos los atribuía a la sensibilidad del «verdadero» pueblo alemán.[3] Con ocasión del pacto entre Hitler y Mussolini lamenta que el pueblo alemán tenga que rebajarse a mantener estrechas relaciones con el pueblo latino.[4] Y en cierta ocasión confiesa su admiración por Hitler y «tolera» que su mujer Winifred «combata como una loba por la causa de Hitler».[5]

Pero mucho antes de que Siegfried tomase las riendas de los festivales existía ya en Bayreuth una asfixiante atmósfera de germanófilos intolerantes y fanáticos. Cósima era más una víctima de este fanatismo que responsable directa de esta dirección, y no se pueden identificar en ningún momento las doctrinas reaccionarias de los *Bayreuther*

[3] Cfr. *H. Mayer,* op. cit., *p. 80.*
[4] *H. Mayer,* op. cit., *p. 82.*
[5] *Bayreuth:* Die Götter Dämmern. *En «Spiegel», 1-III-76, p. 147.*

Blätter con el pensamiento de la viuda de Wagner.[6] Incluso es posible que en más de una ocasión Cósima resultase sospechosa de integridad por su doble condición de extranjera (era hija de Marie d'Agoult y Franz Liszt) y de haber sido educada en un ambiente donde dominaban judíos, liberales y socialistas.[7] Hasta tal punto los defensores de la ortodoxia veían en Cósima un obstáculo para germanizar los festivales, que en 1884, un año después de la muerte de Wagner, planearon la creación de una «Fundación Richard Wagner» con el propósito de destronar a Cósima.[8]

El principal teórico y jefe ideológico de la reacción era el yerno de Wagner, el filósofo dilettante y ensayista Sir Stewart Chamberlain. Según Chamberlain, solamente el «principio nórdico-germano» podía garantizar la existencia y razón de ser de los festivales de Bayreuth. Para evitar que este principio decayese, había que convencer al propio Siegfried de que se abstuviese de colaborar con los judíos y con los no-arios. Siegfried debería tener presente además que los enemigos del pueblo alemán acechaban al otro lado del Danubio dispuestos al ataque contra Germania...[9]

Winifred continuaría estas doctrinas en la época del nacionalsocialismo, y sus coqueteos con el régimen (a los que no fueron ajenas las ventajas económicas que reportó la protección oficial) determinaron el definitivo descrédito político de Bayreuth después de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de dirigir Toscanini en Bayreuth le había precedido Fritz Busch, a quien podemos considerar un representante de la corriente objetivista, antirromántico, enemigo del énfasis tradicional y «antialemán» como el mismo Toscanini. Su experiencia en Bayreuth fue corta y dolorosa. Al final, amargado por la presión de los vigilantes de la ortodoxia, tuvo que dimitir y dejar su puesto al celoso Carl Muck, representante del «espíritu de Bayreuth».[10] Antes de su dimisión se había permitido recomendar a Siegfried el engagement de Arturo Toscanini. La respuesta de Siegfried es digna de un modesto provinciano orgulloso de los valores de la patria chica: «Un extranjero no casa bien en Bayreuth»...[11]

¿Cómo se explica que cinco años más tarde entre Toscanini en Bayreuth rodeado de todos los honores? ¿No era esto una profanación de los valores tradicionales, un desafío para todos cuantos se habían educado en la tradición de los festivales? Winifred Wagner, espíritu realista y pragmático, comprendió la necesidad de romper el pequeño círculo asfixiante de wagnerianos ortodoxos y abrir las puertas de Bayreuth al gran público, secularizar en cierta manera los festivales y contratar a un director de primera fila que diese realce al espectáculo, internacionalizar un Bayreuth que estaba reducido a las modestas proporciones de un teatro provinciano.[12] Convencer a su marido no resultaría demasiado difícil. Ya hemos hablado del carácter indeciso y vacilante del hijo

[6] *H. Mayer,* op. cit., *p. 58.*
[7] Ibid., *p. 58.*
[8] Ibid., *p. 62.*
[9] *W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *1976; p. 18.*
[10] *H. Mayer,* op. cit., *p. 70.*
[11] *Fritz Busch,* Aus dem Leben eines Künstlers, *München, 1949; p. 158.*
[12] *H. Mayer,* op. cit., *p. 94.*

de Richard Wagner. En cuanto a Cósima, que moriría el mismo año de la entrada de Toscanini en Bayreuth, hacía más de veinte años que no pronunciaba su opinión y vivía al margen de los acontecimientos musicales, refugiada en los recuerdos del pasado. Invitar a Toscanini era probablemente la única manera de rejuvenecer a Bayreuth,[13] y los Wagner se apresuraron a cursar invitaciones al mestro para dirigir en 1930, no sin antes vencer las resistencias de algunos miembros de la familia.

La tensión que se produjo en Bayreuth tuvo que ser extraordinaria. Schmidt-Isserstedt, testigo presencial de la representación de *Tristán,* refiere que los miembros de los clubs wagnerianos calificaban el acontecimiento de verdadera locura.[14] Carl Muck, el «Pontifex maximus» de la dirección opuesta, sufrió un colapso y tuvo que ser llevado urgentemente a un hospital. Hans von Vollzogen tuvo que consolar al enfermo diciéndole que Toscanini era solamente una atracción para ganar público, un letrero propagandístico y no un artista. Y añadió una consoladora frase para el enfermo medio muerto de envidia: los italianos también pertenecían a la raza aria. Ningún motivo había para sospechar de la pureza de las futuras versiones musicales...[15]

En realidad los temores de los tradicionalistas eran fundados: Toscanini era un revolucionario que venía a transformar radicalmente el concepto de la interpretación de las óperas de Wagner. Pero se equivocaban en juzgar a Toscanini un extranjero ajeno al arte del maestro o un intérprete superficial incapaz de calar en lo más hondo de la partitura. El wagnerismo de Toscanini tenía mucho más valor que el de un Carl Muck. Toscanini aprendió a amar las partituras de Wagner en medio de un ambiente hostil, estrenó sus óperas en Milán a despecho de compositores como Verdi, Puccini y Mascagni, que amenazaron retirarle su protección; tuvo a sus espaldas a la terrible prensa «nacionalista» italiana, y una gran parte del público organizó verdaderos escándalos de protesta que comprometieron su cargo de director de la Scala. Muck y sus colegas del «espíritu de Bayreuth» no eran más que criaturas de un ambiente, expresión de la inercia colectiva.

Toscanini llegó a Bayreuth con la emoción de un peregrino que visita Roma para ser recibido por el Papa. Lauritz Melchior afirma que lloró cuando entró en el Festspielhaus por vez primera.[16] Sus ojos se humedecían siempre que se encontraba en presencia de algún miembro de la familia Wagner.[17] Dirigió en Bayreuth sin aceptar sueldo ni retribución alguna, y mientras Furtwängler exigía chófer, caballo, mozo de establo y mil detalles más aparte del dinero estipulado, Toscanini se conformaba con vivir en las inmediaciones del Wahnfried y disponer del servicio doméstico de la familia Wagner.

Toscanini no era extranjero ni ajeno al arte de Wagner porque lo traía dentro. Hasta tal punto supo adaptarse a los imperativos del momento, que la mayor parte de los artistas no apreciaron al principio cambio alguno, y hasta les pareció que Toscanini aceptaba la tradición. El inflexible maestro se mostró aquí dúctil e indulgente, tuvo consi-

[13] *M. Labrocca,* Arte di Toscanini, *Turín, 1966; p. 132.*

[14] Ibid., *p. 114.*

[15] *B. W. Wesling,* op. cit., *p. 50.*

[16] Ibid., op. cit., *p. 11.*

[17] Ibid., *p. 15.*

deración con los defectos de la orquesta, que en aquellos tiempos no podía compararse con los conjuntos americanos, aceptó artistas contratados por la familia Wagner que no correspondían a sus exigencias... «Lo hacéis correctamente, pero aún más correcto sería si lo hiciéseis como yo os digo.»[18]

En un opúsculo dedicado a la técnica de la dirección de orquesta echó Wagner los cimientos de lo que se denominaría más adelante la escuela romántica. Para Wagner era fundamental definir el *tempo* en función del canto, el ritmo en función de la melodía. ¿Cómo lograr un tiempo justo? Gracias a un sentido preciso del canto, pues al igual que para los grandes violinistas y los grandes intérpretes vocales, el canto, el flujo melódico, constituyen la fuente de toda música. Según Wagner, son inseparables el sentido justo del «melos» y la noción de tiempo exacto, pues el uno determina al otro. Las teorías de Wagner desembocan en el concepto de tiempo-fluctuación o tempo-rubato, es decir, del cambio sucesivo de tempi dentro de un mismo movimiento o tempo básico. Con ello quería desechar Wagner toda apariencia mecánica o matemática y sustituirla por la unidad viviente (y variable) del flujo melódico.

Mendelsohn y Berlioz representaban el extremo opuesto, y andando el tiempo serían considerados por la crítica como los fundadores de la escuela objetiva. El continuo cambio de tiempos y ritmos les parecía contrario a la claridad interpretativa y a la limpieza de ejecución.[19] Una sinfonía dirigida con tantas fluctuaciones del tiempo fundamental pierde su unidad y surgen en los intérpretes el caos y la confusión. (No les faltaba razón en su crítica del tempo-rubato, pues Wagner no era un técnico irreprochable en los tiempos, y en muchas ocasiones las orquestas perdían el compás y se originaban pequeñas confusiones.)

Para Wagner, el riesgo de interpretar falsamente un compositor por basarse en el principio subjetivo del tiempo-fluctuación era menor que el de interpretarlo fríamente, sin alma. Todo intérprete tenía que «vivir» subjetivamente la obra aún a despecho de deformarla. O mejor aún, toda interpretación mecánica, por el hecho de serlo, dejaba de ser objetiva, de traducir el alma de la música.[20] Los peligros de esta concepción wagneriana de la interpretación fueron puestos en tela de juicio ya en su tiempo por el célebre crítico vienés Hanslick, antirromántico y objetivista, autor de la conocida polémica contra la música wagneriana, y defensor incondicional de Brahms. Si toda variación del tiempo fundamental está permitida, ya no nos sería posible oír sinfonías de Beethoven, sino meras adaptaciones basadas en las partituras de Beethoven. Si hacemos de la sola intuición subjetiva una norma universal, no podremos evitar la transformación de la sensibilidad en capricho arbitrario.[21]

La adscripción de Wagner a la «escuela romántica» no ofrece dudas, pero hay que entender su credo estético como una continua revisión y autocrítica dirigida contra los excesos de su propio temperamento. Wagner fue siempre romántico, pero sus excesos le obligaron a un proceso continuo de depuración de sus propias teorías, y al lado de

[18] Ibid., *p. 11.*
[19] *R. Gutman,* op. cit., *p. 122.*
[20] Ibid., pp. 123-124.
[21] H. Schonberg, Die Grossen Dirigenten, *Hamburg; p. 129.*

sus acaloradas defensas de la expresividad, el subjetivismo y la desmesura, encontramos una senda paralela que corre subterránea, que se anuncia fugitiva aquí y allá, en conversaciones íntimas, en grupos reducidos, en manifestaciones espontáneas que nunca fueron recogidas en tratado alguno, y que abogan por el orden, la medida, la claridad, la transparencia de sonido. Da la impresión que Wagner inició un proceso de autocrítica basándose en los ideales del sonido de la orquesta de cámara. Después de experimentar las dificultades prácticas que implicaba la representación de una ópera tan larga como *Rienzi,* Wagner se avino a recortarla sustancialmente. Pero no sólo *Rienzi,* sino muchas otras óperas que eran consideradas en la mayoría de los teatros alemanes como inaguantables fueron aligeradas de peso sin que Wagner pusiera grandes reparos.[22] Wagner fue aprendiendo dolorosamente que sus proyectos eran desmesurados, impracticables, desbordaban la realidad, eran hijos de una voluntad exaltada que carecía de medida. Después de componer el *Holandés Errante* se encontró con que la instrumentación estaba demasiado recargada y tuvo que rehacerla pacientemente.[23] En su madurez tuvo que volver varias veces a recomponer sus obras de juventud porque las encontraba igualmente recargadas y solemnes, especialmente en lo que concierne al impacto enfático que producían los metales.[24] La música que Wagner componía pecaba siempre por exceso; en la práctica se mostraba ruidosa y carente de transparencia. Incluso el segundo acto del *Tristán* tuvo que sufrir una cura de adelgazamiento en los metales.[25] Al inaugurar la primera representación del *Anillo* se vio en la necesidad de exhortar a sus músicos para que tocasen «piano, pianissimo», pues tal y como estaba escrito en la partitura era imposible que las voces solistas pudiesen hacerse audibles ni siquiera en la primera fila de butacas.[26] En otra ocasión tuvo que rogar a sus músicos que no tomasen demasiado en serio la indicación «ff», e incluso añadió explícitamente que todas las indicaciones dinámicas fuesen ejecutadas *mucho más piano* que como estaban indicadas en la partitura.[27]

El proceso de «autocrítica» y depuración nos lleva a pensar que los continuadores de la escuela romántica han basado sus interpretaciones en la leyenda —alimentada por los escritos de Wagner— en la infalibilidad de los dones de la intuición y el sentimiento, y han olvidado el aspecto práctico, real y «objetivo» de las dificultades técnicas que implican una tal concepción. De la misma manera que en Wagner se operó un desdoblamiento entre el artista y el teórico, entre el músico y el pedagogo, entre el compositor y el escritor panfletario, se produjo en los directores de orquesta fieles a la «tradición» un paralelo proceso de desdoblamiento. Allí donde surgían problemas técnicos creían solucionarlos con ideas, donde la música no alcanzaba un nivel artístico deseable creían poder sustituir sus deficiencias con el énfasis y el pathos declamatorio. La retórica y el colosalismo sustituían, en muchas ocasiones, los valores estrictamente musicales.

Cabía no aceptar esta línea e intentar un proceso de crítica sobre las partituras seme-

[22] *R. Gutman,* op. cit., *111.*
[23] Ibid., *p. 112.*
[24] Ibid., *p. 113.*
[25] Ibid., *p. 381.*
[26] Ibid., *p. 447.*
[27] Ibid., *p. 466.*

jante al que emprendió el propio Wagner. Cabía rechazar las indicaciones «teóricas» del filósofo dilettante allí donde eran incompatibles con las exigencias de la partitura. Cabía, en fin, ser fieles a la música misma, al verdadero *objeto* del arte del director de orquesta. De ahí la justificación de su nombre, escuela *objetivista*...

Creemos que la primera gran figura en romper con el pathos grandilocuente de la tradición wagneriana fue el genial artista —hoy injustamente olvidado— Felix Weingartner, uno de los mayores técnicos de la dirección de orquesta de todos los tiempos. Para Weingartner era fundamental distinguir entre lo que es propiamente musical y lo que le es añadido y en cierta manera ajeno. El sonido, el fraseo, la dinámica, el balance orquestal, estaban para Weingartner en función de las leyes formales de la música, y cualquier intromisión de valores ajenos deformaba su naturaleza. El polo opuesto a Weingartner lo ocupaba el representante de la escuela romántica de su tiempo, von Bülow, director partidario de adoptar la actitud solemne del sacerdote, y cuya música sonaba lenta, majestuosa y enfática. Weingartner prefería ritmos rápidos y ligeros, y su música sonaba clara y transparente, precisa, ajustada y despreocupada de todo pathos transcendente.

Weingartner era consciente de que sus críticas al estilo representado por Bülow se extendían al propio Wagner. Odiaba el principio del tempo-rubato o tempo-fluctuación. Un director de orquesta tenía que ceñirse a una norma metronómica objetiva, sin que por ello tuviese que degenerar su estilo en lo mecánico o desprovisto de vida.[28] No obstante estas críticas, Weingartner se consideraba rendido admirador de la música de Wagner. Wagneriano por admiración a la música y anti-wagneriano como protesta al estilo y la técnica de dirigir. ¿Cómo explicar a sus contemporáneos la aparente contradicción de ser un apasionado wagneriano y al mismo tiempo militar en las filas de los anti-wagnerianos? En una célebre carta dirigida a la prensa expresó su posición al respecto: «Permítanme ustedes que añada que yo no considero que las palabras «Wagner» y «wagneriano» expresen una idea análoga; todo lo contrario, estas palabras son diametralmente contrarias en concepción e idea. Yo admiro a Wagner de tal manera, que considero una honra declararme públicamente un entusiasta anti-wagneriano».[29] Weingartner propone separar la música de Wagner de todo aquello que le fue añadido y operar un proceso de depuración semejante al que realizó el propio Wagner. En lugar de aceptar ciegamente la literatura que rodea la música de Wagner, Weingartner prescinde de todo lo que no pertenezca al texto musical y a las leyes formales del sonido. Y si Wagner mismo se vio obligado a hacer cortes en gran número de sus óperas y a modificar la instrumentación para adecuarla a las condiciones acústicas reales de los teatros de su época, no sería injustificado «prolongar» esta tendencia en nuestro tiempo a sabiendas de que estas modificaciones no atentan contra lo específico del arte de Wagner. Weingartner, en su época de director de la Opera de Viena, presentó al público las obras de Wagner sensiblemente aligeradas de peso, «desacralizadas» y adaptadas a los principios de la unidad dramática.[30] No es éste el lugar para juzgar el alcance de las medidas de Weingartner, ni para defenderlo de las iras de los wagnerianos que pidie-

[30] Ibid., *pp. 222-223.*

[28] *H. Schomberg,* op. cit., *p. 219.*

[29] Ibid., *p. 223.*

ron su dimisión en la Wiener Staatsoper, pero sí de señalar la justificación que Weingartner encontraba en tales medidas: el propio Wagner había comenzado este proceso de depuración y adelgazamiento de su obra, y no era muy aventurado pensar que gran parte del pathos retórico y declamatorio de Wagner era infiel al principio mismo de su música. Wagner se habría extralimitado, se habría proyectado a sí mismo más allá de su propio arte, habría desconocido los límites de su arte verdadero, y lo habría identificado como una expresividad nueva y exagerada que lo desbordaba. Se imponía una labor de revisión crítica en la madurez, labor que la escuela romántica pretendió desconocer por permanecer demasiado unida a los escritos del Wagner pedagogo...

Proyectemos de nuevo el problema de la objetividad de la interpretación referido a las versiones wagnerianas de Toscanini. ¿Es el gran director italiano fiel a las teorías de Wagner o a sus partituras? ¿Se atiene a las normas de dirección del famoso opúsculo de Wagner o prefiere limitarse al texto escrito? Willy Reich nos informa que Toscanini no consideraba necesario resumir sus puntos de vista sobre la técnica de dirigir porque éstos se encontraban ya sustancialmente en el libro de Wagner.[31] Pero las teorías de Wagner estaban basadas en el tempo-fluctuación, que era justamente lo que procuraban evitar los directores de la corriente objetivista. Toscanini, el admirador incondicional de Nikisch y Weingartner, enemigo personal y artístico de Furtwängler y ejemplo a seguir para la mayoría de los directores antirrománticos (Reiner, Kleiber, Szell, Mitropoulos, Busch), declara que su técnica de dirigir es sustancialmente la misma que la de Richard Wagner.

La contradicción es en el fondo aparente, y después de haber estudiado la postura de Weingartner, los conceptos de objetividad y subjetividad pierden el sentido que normalmente les atribuimos. Hay una «objetividad» que equivale a la interpretación despersonalizada y mecánica de una partitura, y una subjetividad que equivale al capricho y a la arbitrariedad de una mal entendida intuición. En el medio se encuentra una objetividad que pretende servir a la obra, al texto escrito, pero sin olvidar que todo texto es expresión de un acto creador.

En este medio equidistante entre estas dos posturas extremas es donde hay que situar a Weingartner, anti-wagneriano por amor a Wagner, y a Toscanini, wagneriano a despecho de la tradición.

No hay contradicción ninguna entre el estilo objetivo, recortado, tenso y ceñido de Toscanini y su adhesión a los principios de la técnica de dirección de Wagner. Lo que Toscanini encuentra afín a su espíritu en el libro de Wagner es la necesidad de interpretar la partitura como el resultado de un acto de creación, de algo viviente que respira, que se manifiesta como melodía, como canto. «No quiero oír notas, no. El alma de los sonidos es lo que quiero»,[32] solía decir a sus músicos. Toscanini acepta, pues, este principio de Wagner y acepta la teoría del tempo-fluctuación, del fraseo basado en la «respiración» del flujo melódico, y esta característica le evita caer en el peligro de la interpretación mecánica. Gran parte de las interrupciones coléricas que solía efectuar durante los ensayos iban acompañadas de la exigencia imperativa de «cantare, canta-

[31] *M. Labrocca,* op. cit., *p. 254.*
[32] *F. Herzfeld,* La magia de la batuta, *p. 180.*

re come gli uccelli»... Pero le separa definitivamente de la escuela romántica su fidelidad a la partitura y su total independencia de los valores extramusicales. Toscanini, como Weingartner, distingue entre lo que pertenece a la música y lo que le es ajeno, entre el sonido y las interpretaciones ideológicas del sonido, entre el Wagner artista y el Wagner pedagogo. Por el primero sentía una admiración sin límites. Al segundo parece que lo ignoró por completo.

Cuando Nietzsche rompió con Wagner (con su música, pero sobre todo con toda la ganga inútil de adherencias concomitantes) encontró un sustituto en Bizet y en su ópera *Carmen* por la inmediatez de su lenguaje, por la sencillez y transparencia de su música, por el aire ligero e intrascendente de su argumento. «Il faut mediterraniser la musique»,[33] escribió en *Der Fall Wagner* a manera de programa, dando a entender que la música alemana estaba enferma de transcendentalismo y filosofemas y había que buscar otro cauce de expresión. Toscanini vino a mediterraneizar la música de Wagner, y de tal manera que si prescindiéramos del texto argumental encontraríamos en las nuevas versiones algo muy cercano a lo que exigía Nietzsche de las óperas del futuro. La claridad latina —concepto éste muy manoseado y distorsionado por mil polémicas partidistas—, introduce en el claroscuro de Wagner una luz desconocida que hace más nítidos los contornos sonoros y produce una nueva dimensión de presencialidad. Willy Reich, comentando la versión de Toscanini de los *Meistersinger* (Salzburg, 1935), destaca que la claridad latina había restituido a esta obra su significado original.[34]

Ciertamente esta claridad latina requiere en el espectador una cierta preparación. Un público acostumbrado a las versiones tradicionales no siempre se encuentra a gusto ante las novedades que introduce Toscanini. Refiere el célebre cantante Lauritz Melchior que un sector de la crítica en Bayreuth solía identificar el *Tristán* de Toscanini con *Turandot.*[35] Otros consideraban que el *Tristán* carecía de tragedia y lo calificaban de inauténtico o italianizado.[36] Es fácil caer en estos errores porque la ligereza, el ritmo y la transparencia de estas versiones recuerdan la música italiana. Sin embargo, una audición detallada y desprovista de prejuicios descubrirá en el Wagner de Toscanini una intensidad expresiva y una presencia del elemento trágico como apenas es posible encontrar en sus colegas de la escuela romántica.

La «claridad latina» tenía ciertamente sus límites aplicada a las obras del repertorio alemán. Hemos encontrado testimonios unánimes sobre la falta de «contacto» entre director y compositor en *La Flauta Mágica* de Mozart, por poner un ejemplo: Otto Strasser la considera decepcionante,[37] Erich Leinsdorf asegura que Toscanini no comprendió la obra,[38] y Rudolf Bing la califica de «espeluznante».[39] El mismo Toscanini confesó, hablando de Mozart en general y de *Las Bodas de Fígaro* en particular, que había algo

[33] *F. Nietzsche,* Der Fall Wagner, *cap. 3.*
[34] *M. Labrocca,* op. cit., *p. 142.*
[35] *B. W. Wesling,* op. cit., *p. 12.*
[36] Ibid., *p. 72.*
[37] *Otto Strasser,* «Und dafür wird man noch bezahlt», *p. 125.*
[38] *Robert Bachmann,* Grosse Interpreten im Gespräch, *München, 1978; p. 119.*
[39] *R. Bing,* 5000 Abende in der Oper, *p. 242.*

en este compositor que él no lograba comprender por completo.[40] Pero extender esta crítica a las versiones de Wagner no parece acertado. Alma Mahler, quizás resentida con Toscanini por el trato que éste le prodigó a su esposo, ya enfermo e incapaz de llevar a buen término el *Tristán* del Metropolitan, asistió a la première de Toscanini y le dedicó unos comentarios despectivos en su libro *Recuerdos de Gustav Mahler.*[41] Pero Gustav, aunque de gustos y carácter diametralmente opuestos a los de Toscanini, no fue de la misma opinión. «Toscanini dirige el *Tristán* de una manera completamente diferente a la nuestra —explicaba Mahler poco después a Bruno Walter— pero en su género grandiosa.»[42] El testimonio de Mahler es el mejor ejemplo que podemos aportar para legitimar las versiones wagnerianas de Toscanini: Gustav Mahler pertenecía al estilo romántico, era compositor famoso y una autoridad en Wagner, sufrió el despectivo comentario de Toscanini («Mahler no conoce el *Tristán*»), y sin embargo supo reconocer generosamente la grandeza de su interpretación.

Después de haber estudiado los presupuestos teóricos del arte de Toscanini, nos resta resumir brevemente la aplicación de estos principios a la técnica de la dirección de orquesta y a los resultados prácticos por ella alcanzados. Para facilitar la comprensión dividiremos los aspectos materiales del sonido en tres grupos: *a)* los pertenecientes a la estructura *espacial* y *horizontal* del conjunto orquestal (claridad de texturas, transparencia, balance dinámico entre los diversos grupos de instrumentos); *b)* los pertenecientes a la estructura *temporal* y *vertical* (ritmo, precisión metronómica); *c)* los pertenecientes al *concepto* mismo del sonido que se busca.

En lo que concierne al primer apartado, es de destacar en primer lugar la increíble habilidad de Toscanini para interpretar las obras más complicadas de Wagner con total claridad y transparencia. Otto Strasser define el Mozart de Toscanini como una música que adquiere transparencias cristalinas sin por ello perder calor interpretativo.[43] Más adelante aplica el mismo autor este concepto a la interpretación de los *Meistersinger* de Salzburg (1935), añadiendo que el efecto orquestal es semejante al ideal de la música de cámara.[44] Esta transparencia hace posible la audición simultánea de varias líneas melódicas que se entrecruzan a la manera de hilos finísimos[45] que son a la vez dependientes e independientes del tejido sonoro.[46] Lejos de emplear Toscanini bloques macizos de sonido contundente y opaco, prefiere la delicada transparencia del modesto sonido de cámara.

Con respecto al tiempo, es de destacar que Toscanini viene a liberar a la música de Wagner de la pesadez, monotonía y falta de movimiento en que decayó en manos de algunos de los representantes de la tradición romántica. «Los wagnerianos llaman ritmo a lo que yo, sirviéndome de un refrán griego, denominaría *mover un pantano*», escribía Nietzsche en su apología de *Carmen.* En Toscanini se advierte el deseo de liberar

40 *«Spiegel» n.° 31, 1977,* Ein Dirigent, ja, das bin ich.
41 *A. Mahler,* Erinnerungen an Gustav Mahler, *Frankfurt, 1971; p. 175.*
42 *B. Walter,* Thema und Variationen, *p. 361.*
43 *O. Strasser,* op. cit., *p. 119.*
44 Ibid., *p. 124.*
45 *B. W. Wesling,* Wagner und Toscanini, *RCA AT 400, disco 2635111.*
46 *M. Labrocca,* op. cit., *p. 190.*

esta música de los movimientos excesivamente lentos donde la necesidad dramática impone una mayor vitalidad, y al revés, dotarla de mayor sosiego en los pasajes solemnes. La escena Brünhilde-Siegfried del primer acto de *Götterdämmerung* posee la rapidez y viveza de una ópera italiana, y el ritmo puede sugerir en un auditorio poco preparado el ambiente de *La Traviata*. Por el contrario, las escenas más solemnes de *Parsifal* resultan mucho más lentas que con Furtwängler o Muck.[47] En general domina en Toscanini la preocupación por cambiar el ritmo, por adecuar el tempo melódico a las necesidades dramáticas de la obra y por evitar la pedantería, falta de fantasía y de elasticidad que reprochaba Wagner a Richter.[48]

Finalmente, el concepto sonoro, el estilo musical definido por la materialidad misma del sonido. ¿Cuál es el resultado de esta técnica? En nuestra opinión, una «gracia» indefinible que se transparenta en la intimidad, en el lirismo,[49] en la ausencia de esquinas,[50] en la alegre vitalidad[51] que emana de su arte, en una ligereza que no puede confundirse con la superficialidad...[52] Esta gracia ligera y «latina» es lo que faltaba a los intérpretes nacidos en el seno de la tradición. Wagner conocía este defecto y aconsejaba a sus músicos que ejecutasen con un estilo *«un poco más italiano»*.[53] ¿Puede seguir la crítica moderna juzgando heterodoxas —heterodoxas por italianas— las versiones de Toscanini?

«Tengo que confesar que yo llegué a Bayreuth como llega un peregrino, y que allí quise servir a la obra de Wagner, pero no a aquella mafia que se había impuesto la tarea de liberar a Alemania. ¿Liberarla de qué? Los "libertadores" destruyeron el nimbo del arte alemán. Yo no podía trabajar ni permanecer en un lugar donde un Bruno Walter fue tratado de manera tan infantil y brutal. Otros pudieron aguantarlo, y esto manchará su reputación siempre que se invoquen sus nombres.»[54]

Toscanini expresó así su renuncia definitiva a dirigir en Bayreuth. La familia Wagner había acudido a la intercesión de Hitler, quien envió una carta al maestro expresándole sus deseos de poder oírlo y rogándole que se dignase volver al año siguiente. Todo fue en vano. «In vita democrazia, in arte aristocrazia»...

Los Wagner pusieron entonces sus ojos en Fritz Busch, la «víctima» de los ortodoxos de 1925. También resultó en vano. Busch manifestó a Toscanini en una fiesta que éste organizó en Italia poco tiempo después, su adhesión a la negativa de pactar con la Alemania nazi.[55] Después de estas renuncias le cupo a Richard Strauss la «honra» de salvar el prestigio de los festivales...

M. Fernando Varela Iglesias

[47] *B. W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *pp. 117-118.*
[48] *R. Gutman,* op. cit., *p. 395.*
[49] *B. W. Wessling,* op. cit., *p. 16.*
[50] Ibid., *p. 122.*
[51] Ibid., *p. 13.*
[52] *B. W. Wessling,* Wagner und Toscanini, *RCA AT 400, disco 2635111.*
[53] Ibid.
[54] *B. W. Wessling,* Toscanini in Bayreuth, *p. 127.*
[55] *Fritz Busch,* op. cit., *p. 213.*

Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos

I

En la mayoría de los estudios dedicados a la vida y la obra de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), sólo se ha considerado su labor de filólogo, lingüista, crítico e historiador de la literatura y la cultura americanas, mientras que apenas se ha indagado en sus relaciones con los Estados Unidos.

Además de la antología de los artículos periodísticos que publicó durante su segunda residencia en aquel país (1914-1921), compilada por el Profesor Alfredo A. Roggiano y del estudio que éste puso como prólogo a la misma, con un análisis de los viajes y trabajos en los Estados Unidos, muy poco es lo que se ha escrito sobre el particular.[1] No faltan notas y comentarios sobre dichos viajes y sus opiniones de la vida y el pensamiento norteamericanos, pero lo que se echa en falta es una consideración global del tema que tenga en cuenta tanto los aspectos literarios como los políticos y sociales.

Esta ausencia es llamativa porque los Estados Unidos tuvieron una importancia decisiva en la formación intelectual y profesional de Henríquez Ureña. Sus viajes y residencias en aquel país pertenecen a etapas de gran significación en su biografía personal y sus ideas acerca de las letras, el pensamiento, la vida y la política de los Estados Unidos forman un núcleo importante dentro de la economía total de su obra. El tema exige, pues, una dilucidación que ponga de relieve su importancia para un juicio integral sobre la personalidad y la obra del gran humanista dominicano.

Nos proponemos contribuir a este estudio con la consideración de sus viajes a los Estados Unidos, los trabajos que llevó a cabo sobre temas norteamericanos, sus ideas sobre la vida y la sociedad de aquel país y, en particular, su actitud frente a la política internacional, ya que debió enfrentar uno de los aspectos más negativos de la misma: la invasión e intervención de los Estados Unidos en la República Dominicana entre 1916 y 1930, como parte de una acción general en toda la América hispánica que cubre un largo trecho de la historia de las relaciones interamericanas.

Examinaremos, pues, el tema con el fin de trazar un esbozo interpretativo de este aspecto de su pensamiento, como una contribución al estudio de la personalidad y la obra del ilustre escritor hispanoamericano, tan estrechamente vinculado a la vida cultural y científica argentina.

[1] *Cfr. Alfredo A. Roggiano,* Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos, *(México: State University of Iowa; 1961); Pedro Henríquez Ureña,* Desde Washington. Compilación e introducción de Minerva Salado, *(La Habana: Casa de las Américas, 1975); Soledad Álvarez,* La magna patria de Pedro Henríquez Ureña, *(Santo Domingo: Colección Ensayo n.º 3, 1981).*

II

Pedro Henríquez Ureña llegó por primera vez a los Estados Unidos en 1901, con los prejuicios derivados de la crítica antinorteamericana bebidos en el *Ariel,* de José Enrique Rodó, pero luego de superar la primera impresión causada por muchos aspectos de la vida cotidiana, logró incorporarse al mundo de Nueva York, lugar de su residencia.

De esta etapa de su experiencia norteamericana, cabe señalar lo que corresponde a su formación cultural. Perfeccionó el inglés, que llegó a dominar completamente y se entregó a disfrutar de la actividad teatral y musical de la ciudad. Continuó con las colaboraciones literarias en los periódicos de su patria, tarea que había iniciado desde muy joven, con artículos y crónicas originales y traducidos del inglés, mientras proseguía con su educación literaria incorporando obras y autores de todos los países.

Pero lo que produjo en él mayor impresión fueron las funciones teatrales, de ópera y los conciertos de música clásica. Conservaba un archivo detallado de las obras que había visto, con referencias de los autores y directores más importantes de Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos. Asistió a representaciones de teatro clásicos y moderno: desde Shakespeare y Sheridan hasta Ibsen y George Bernard Shaw, cuya fama comenzaba.

Apasionado por la música, pudo oír conciertos de música de cámara y sinfónica, con los mejores solistas y directores del mundo. El Metropolitan Opera House también le permitió cultivar la afición a la ópera que conservaría toda su vida. Tenía predilección por Wagner, que ejercía tanta atracción sobre él como el teatro de Ibsen. Todo ello sin mengua de su gusto por la ópera italiana, que aprovechó mientras vivió en los Estados Unidos.

Nueva York ofrecía a la curiosidad del joven Henríquez Ureña, infinidad de motivos de atracción cultural. Los museos, por ejemplo, le permitieron conocer las mejores obras de arte universal. Las bibliotecas de la ciudad le facilitaron una lectura copiosa de los libros más diversos. Allí estudió a D'Annunzio, Gorki y Kipling, como representantes de tres razas europeas e hizo sus lecturas de la literatura nórdica, que por entonces cautivaba a europeos y americanos; en especial, de las obras de Georges Brandés (1842-1927), que tendría mucha importancia en la formación de su método histórico.

Asistía a cursos y conferencias que se ofrecían en las universidades, lo cual enriquecía su preparación intelectual y afinaba su sensibilidad artística pero en abril de 1902, su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, decidió abandonar el Ministerio de Relaciones Exteriores que ocupaba en la República Dominicana, lo cual se tradujo en un problema económico para los tres hijos que se hallaban en Estados Unidos: Francisco, Max y Pedro.

Se vieron obligados a buscar trabajo cuando se hubo agotado el dinero que tenían de reserva. Estaban a comienzos de 1903 y Pedro aprendió en tres meses taquigrafía y dactilografía en inglés, además de nociones de contabilidad, con lo cual pudo entrar en un empleo inferior en una casa de comercio. Max, por su parte, se convirtió en pianista de un restaurante...

Los Henríquez Ureña no se amilanaron por la nueva situación, a la cual capearon con muy buen temple. Como escribió luego Pedro, entonces conoció de cerca «la explota-

ción del obrero»; «aquellos fueron días amargos» y cuando dejó su empleo en junio de 1903, salió del mismo «molido de cuerpo y fatigado de espíritu»[2].

Mientras llegaban de Santo Domingo las noticias de revoluciones y luchas políticas, los hermanos sobrellevaban con ánimo juvenil la nueva bohemia y Pedro supo ganar tiempo para sus aficiones intelectuales y artísticas. Así atravesó el invierno de 1903, con un reumatismo que agravaba la circunstancia que le tocaba vivir: el desempleo, el extrañamiento de su patria y los sinsabores políticos, todo lo cual mejoró cuando el padre regresó a Nueva York y los rescató de tantas penurias. Finalmente y por consejo de él, Pedro y su hermano Francisco pusieron fin a la residencia en los Estados Unidos y se trasladaron a Cuba en marzo de 1904. Henríquez Ureña llevaba con él sus notas y apuntes de estudio, los borradores de innumerables trabajos y un modesto haber de cronista literario en los periódicos dominicanos. Al poco tiempo publicaría en La Habana su primer libro: *Ensayos críticos* (1905).

III

Pedro Henríquez Ureña llegó a México en 1906, tomó parte principal en la renovación ideológica promovida en 1909 por el «Ateneo de la Juventud», junto a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y otros y colaboró en los primeros momentos de la Revolución Mexicana de 1910. Pero cuando en 1913 la dictadura del General Victoriano Huerta sumió a México en el desastre y la guerra civil, decidió trasladarse a Cuba, lo que hizo en 1914.

Luego de una breve estancia en La Habana consiguió ser nombrado corresponsal en Washington del diario *El Heraldo de Cuba,* lo cual permitió su viaje a los Estados Unidos, adonde llegó en 1914. Comenzaba su segunda y más larga residencia en este país.

Todos los días telegrafiaba desde Washington a La Habana una información de prensa y un artículo, a lo cual se agregaban otros tres por semana que firmaba con el seudónimo de «E. P. Garduño», pues reservaba su nombre propio sólo para los trabajos que consideraba dignos de su autoría.

Colaboró con este periódico desde noviembre de 1914 hasta marzo de 1915, pero luego decidió dejar Washington y trasladarse a Nueva York, pues conservaba el recuerdo de esta ciudad, que siempre lo atrajo por el espectáculo de su actividad artística, cultural y científica. Abandonó, pues, la corresponsalía de *El Heraldo de Cuba* y entró en el semanario *Las Novedades*, que se publicaba en castellano en Nueva York, y donde fue recibido con todos los honores.

Desde mayo de 1915 hasta agosto de 1916 vivió en esta ciudad y escribió regularmente en *Las Novedades.* Para los temas políticos conservaba el seudónimo de «E. P. Garduño», pero la obra restante era firmada con su nombre y apellido, sin mencionar el material que aparecía anónimamente.

Su trabajo periodístico en los Estados Unidos entre 1915 y 1916 es importante pero ha quedado al margen de su labor principal de filólogo y crítico literario; sin embargo

[2] *Roggiano,* Ob. cit., *XXVXXVI.*

revela aspectos de su pensamiento político y contiene notas para su análisis personal de los Estados Unidos, sobre todo, de las relaciones entre este país y el mundo hispanoamericano [3].

Sus consideraciones sobre los Estados Unidos tienen un enfoque análogo al de José Martí: elogio de las virtudes éticas y críticas de los excesos del poder, sobre el mismo fondo de la política exterior norteamericana en relación con los problemas hispanoamericanos.

En 1915, su padre, Francisco Henríquez y Carvajal viajó a los Estados Unidos, integrando la misión enviada por el gobierno dominicano para buscar un arreglo al problema de la deuda pública externa, la cual permaneció en este país durante mayo y junio y realizó gestiones que se revelaron como infructuosas.

En abril de 1916 una revolución derrocó al Presidente de la República Dominicana, y el Congreso eligió a Francisco Henríquez y Carvajal, que residía en Cuba y aceptó el nombramiento dada la gravedad de la situación.

Las exigencias de los Estados Unidos eran abusivas y no declinaban. Se negaban a renegociar el Convenio de 1907, que impedía al Gobierno dominicano disponer libremente de las rentas aduaneras. Además, consideraban la falta de pago de la Administración pública —a lo cual se veía obligado el gobierno por falta de dinero—, como otra deuda pública que violaba disposiciones del mencionado Convenio. Para Santo Domingo se trataba, en todo caso, de una simple deuda administrativa.

Por último, el gobierno norteamericano insistía en que se le permitieran adoptar medidas de policía y seguridad que equivalían a la anulación de la soberanía nacional.

Esta operación integraba una política de mayor alcance destinada a ejercer la tutela y facilitar el aprovechamiento de los países de la América hispánica, que tenía precedentes históricos y que conocería desarrollos ulteriores de envergadura aún mayor. Debe agregarse que había estallado la Guerra Mundial (1914-1919) y aunque los Estados Unidos todavía no habían entrado en la contienda, se prevenían de sus peligros y vigilaban la posible expansión alemana en Hispanoamérica.

El presidente Woodrow Wilson y su secretario de Estado, William Jennings Bryan, en sus relaciones con la América hispánica, mezclaban los sueños de un evangelismo democrático universal, la ignorancia y el desdén por la soberanía de países cuya incapacidad para autogobernarse los colocaba fuera del Derecho Internacional, según su criterio.

Como ha escrito Arthur Link, Wilson creía que estos pueblos sólo alcanzarían la madurez democrática a través de generaciones de experiencia y tutelaje:

> No creía que los pueblos de la América Latina septentrional hubiesen avanzado más allá de un estadio de infancia política; y suponía que era su responsabilidad y constituía su privilegio enseñar a estos vecinos sin ilustración cómo escribir buenas constituciones y elegir jefes prudentes, aun cuando el empeño pudiera implicar la negación parcial o total de la soberanía de los receptores de semejante ayuda.[4]

[3] *Cfr. Jorge Tena Reyes, «Vocación periodística de Pedro Henríquez Ureña»* Isla Abierta *(Santo Domingo), 150 (30 jun. 1984), 42-43; Iván A. Schulman, «Desde Washington y con la mira puesta en una teoría sociocultural americana»,* Aula *(Santo Domingo), 24 (ene.-mar. 1978), 63-68.*

[4] *Arthur S. Link,* La política de los Estados Unidos en América Latina. *Trad. cat. (México, Fondo de Cultura Económica, 1960), 222-223.*

En vano el gobierno dominicano había intentado un acuerdo realista y honorable que salvaguardase la independencia del país del Caribe. Los Estados Unidos decidieron asegurar los intereses que consideraban vulnerados y ejecutaron una operación como las que, lamentablemente, han caracterizado muchos capítulos de su política exterior El capitán Knapp, de las fuerzas navales en Santo Domingo, lanzó una proclama el 29 de noviembre de 1916 y puso a este país bajo el «estado de ocupación militar», con el desembarco de las tropas, invasión del territorio y supresión del gobierno nacional.

Al ser avasallado, el presidente Henríquez y Carvajal dejó el país el 8 de diciembre y se trasladó a Cuba para organizar la campaña destinada a resistir al invasor extranjero y reconquistar la independencia dominicana.

Mientras tanto, Pedro, desde los Estados Unidos, seguía estos acontecimientos y el exilio de su padre con la preocupación solidaria que correspondía a sus sentimientos patrióticos y filiales. No era político pero comprendía las obligaciones que comportaba esta circunstancia dramática y así lo escribía a su amigo, el escritor mexicano Alfonso Reyes, en carta dirigida a Madrid, el 10 de enero de 1917, con una condena rotunda del proceder norteamericano:

> Mi padre tuvo que abandonar el país, notificando al Congreso, pues la ocupación americana le ató las manos. Se publicará un folleto con los hechos y las notas. Esta gente, este gobierno yanqui, es una infamia. Te podría contar y no acabar. Prefiero no hacerlo... Yo creí que papá había podido renunciar y abandonar las molestias: veo que no ha renunciado, y que quizás aún vuelva. Pero puede ser que durante su ausencia se celebren elecciones y así acabe su responsabilidad.[5]

Esta actitud norteamericana avivó su animadversión contra los Aliados en la Guerra Mundial y la germanofilia a la cual lo había inclinado su admiración por la cultura alemana. Sin embargo, era derrotista en materia bélica pero pensaba que el triunfo de Gran Bretaña y sus aliados no era bueno para los países hispanoamericanos.

En esta materia había otro motivo de perplejidad: cualquiera que ganase la guerra pertenecería al mundo llamado «sajón», que le resultaba tan poco atractivo como el «latino». Así se lo decía a Reyes en carta de 21 de septiembre de 1917:

> Sigo pensando en la guerra y sus partidos. No acabo de decidirme respecto de qué cosa sea más conveniente como resultado final. Triunfe quien triunfe, el triunfo será de la «raza sajona». La guerra es, hoy, Inglaterra y los Estados Unidos contra Alemania. Al comenzar la guerra, creía yo en las bondades de lo «sajón» —su moral, su filosofía, su estética—. Hoy no creo: tampoco creo en lo «latino»: no me importa, pues, que triunfe este o aquel principio «racial». Para decidir mi actitud, debería refugiarme en lo que le convenga a la América Latina. En apariencia, nos conviene el triunfo de Alemania. Pero, ¿y si sólo nos conviniera de un modo *pasivo,* porque Alemania no nos hará nada malo? Eso es lo más probable. Lo único que le conviene a la América española es algo que modere a los Estados Unidos; y eso no se ve de dónde puede surgir, como no sea de las egoístas naciones del ABC.[6]

Henríquez Ureña quería superar los falsos dilemas, basados en una concepción vul-

[5] *Pedro Henríquez Ureña-Alfonso Reyes,* Epistolario íntimo. Tomo II. 1916-1944. Prólogo de Juan Jacobo de Lara *(Santo Domingo: Universidad Nacional «Pedro Henríquez Ureña», 1981), 42. Cfr. Max Henríquez Ureña,* Los yanquis en Santo Domingo *(Madrid: Aguilar, S. A.).*

[6] Epistolario íntimo, *55-56.*

gar de la cultura («razas sajonas y latinas»), para plantear el debate por la guerra en el nivel de las conveniencias reales de los países hispanoamericanos.

Cuando se produjo la ocupación norteamericana de Santo Domingo y el exilio de Henríquez y Carvajal, Pedro acababa de ingresar a la Universidad de Minnesota y su situación fue muy incómoda, por lo cual necesitó toda la firmeza de su carácter para sobrellevarla con dignidad. Guardó el respeto debido a la institución universitaria pero dejó en claro y a salvo sus derechos de hijo y patriota.

La ocasión para poner las cosas en su punto, la ofreció un diario, *The Minneapolis Journal,* que publicó una nota el 26 de septiembre de 1916 diciendo que el padre de un profesor de la Universidad había sido elegido Presidente provisional de Santo Domingo, pero que su hijo, una especie de «príncipe heredero» de la pequeña República Dominicana, prefería «reinar» sobre la clase de sus alumnos y, por lo tanto, se quedaría a enseñar en la Universidad, para lo cual ya había dado su palabra de compromiso, que mantendría.

En la entrevista incluida en la nota, afirmaba Henríquez Ureña que, aunque al principio Norteamérica no le había gustado, luego había preferido sus maneras abruptas y la franqueza de su pueblo a la elaborada cortesía de su propio país.

Esta nota dejaba a Henríquez Ureña en una posición ambigua y pronto tuvo una réplica en el mismo diario, el 1 de octubre, cuando aquél declaró que «no era un renagado» y agregaba:

> Admiro a los Estados Unidos y a su gente. Ustedes son un pueblo grande y feliz; los de Santo Domingo somos chicos y pobres, pero mi lealtad está enteramente con mi patria. He sido acusado de preferir este país. No es así.[7]

En el mismo diario y el 3 de octubre publicó una carta que días antes había escrito Henríquez Ureña como respuesta a la entrevista mencionada. Sus términos eran claros y valientes en la definición de su personalidad:

> Es de ti, mi país...
>
> Al Editor de «The Journal».
>
> Me veo obligado a corregir la afirmación de que podría preferir cualquier país a mi propio Santo Domingo. Creo que soy lo suficientemente cosmopolita para que me gusten todos los países, como de hecho lo hago, pero el mío, pobre e infeliz como es, es el mío, «acertado o equivocado», como ustedes dirían. No me gusta entrar en la comparación de diferentes países; lo que me gusta en cada uno de ellos es su carácter individual. Para que a uno le gusten los Estados Unidos no es necesario hacer comparaciones. En cuanto a mi trabajo en la universidad, no podía dejar de venir después de haber aceptado mi nombramiento y, naturalmente, estoy muy feliz de estar aquí.[8]

Cuando se produjo la invasión norteamericana a Santo Domigno, su situación ya se hallaba, pues, aclarada por completo. También participó intensamente en la campaña en defensa de los derechos dominicanos. Además de artículos, notas y conferencias, tales como «La República Dominicana» (1916), publicada en *Cuba Contemporánea* y mu-

[7] *Roggiano,* Ob. cit., *LXVIII. La traducción es nuestra.*

[8] ibid., *LXX. La traducción es nuestra. El título de la nota reproduce el primer verso de un tradicional himno patriótico norteamericano: «My country, Tis of Thee».*

chos otros, ayudó a su padre y a los diplomáticos de Santo Domingo en las gestiones que hicieron en Estados Unidos en favor de su patria. Entre el 21 de diciembre de 1916 y el 3 de enero de 1917 se trasladó a Nueva York para colaborar con Henríquez y Carvajal en la preparación de la documentación que a ese efecto se requería. Como ha dicho Alfredo Roggiano:

> Es evidente que Pedro Henríquez Ureña estuvo preparando, con la minuciosa erudición y el escrúpulo documental con que él sabía hacerlo, con debida anticipación, sus alegatos destinados a demostrar que la intervención norteamericana en Santo Domingo era ilegal y violaba acuerdos internacionales suscriptos por los países de nuestro continente.[9]

Artículos como «El despojo de los pueblos débiles» (1916), publicado en la *Revista Universal,* de México o «México and Pan-Americanism. The Dominican Republic. Another test of Mr. Wilson's Sincerity» (1916), en *The Minneapolis Journal,* muestran la solidaridad de Henríquez Ureña con el drama de su patria. Su formación intelectual, sus sentimientos y en fin, la tradición familiar y nacional que asumía, le permitieron atravesar esta etapa universitaria sin que la dedicación a su labor profesional amenguara en lo más mínimo su patriotismo. Un ejemplo de conducta moral, desde luego, pero también un modelo de humanismo americano que difícilmente podría entenderse fuera de nuestro contexto histórico, cultural y social.

IV

En junio de 1921 Pedro Henríquez Ureña dejó los Estados Unidos y se trasladó a México, invitado por su amigo José Vasconcelos, empeñado entonces en una verdadera cruzada educativa como Secretario de Educación del Presidente Alvaro Obregón.

Al partir, cerraba una etapa decisiva de su vida. Había recibido una formación profesional rigurosa pero más le había enseñado la frecuentación de las instituciones y la vida cultural y universitaria de los Estados Unidos, donde había encontrado el marco más adecuado a su vocación de profesor e investigador: bibliotecas organizadas, cómodas y bien abastecidas, clases regulares, estudiantes y catedráticos dedicados al estudio, estabilidad, seguridad y respeto al trabajo y a la persona como normas de la vida académica.

Allí se había documentado para los numerosos trabajos que publicó por esos años y los dos viajes que hizo a España, en 1917 y 1919-1920, para perfeccionar su preparación y editar su tesis doctoral, hubieran sido muy difíciles de realizar fuera de la Universidad de Minnesota. En primer lugar, por su precaria situación económica y luego porque sólo su trabajo universitario le permitió dedicarse por entero a la tarea intelectual. Su posición en Minnesota y los dos grados académicos —el de Master y el de Doctor— que en ella obtuvo facilitaron, sin duda, su inserción en el medio español en un rango destacado.

Por todo ello su jucio sobre los Estados Unidos tiene la autoridad que le confiere el haber vivido y trabajado allí, además de que, siendo un pensador y un escritor hispa-

[9] Ibid., *LXXV.*

noamericano con una personalidad consciente de sus valores originales, no opinaba con la ligereza del turista ni con el resentimiento del marginado. En su visión de este país podemos apreciar, en suma, el equilibrio y la objetividd que lo distinguieron a través de toda su vida.

Según Henríquez Ureña, los Estados Unidos ofrecían el ejemplo histórico único de un país fundado sobre la utopía democrática, la cual, en cierto modo, había realizado. Esto explicaba sus ideales superiores: la conquista de la felicidad para la mayoría, como un bien moral que debía manifestarse en una elevación de la vida social.

Este ideal ético estaba basado, a su vez, en la religión puritana y en el orgullo racial, heredado de los ingleses, los cuales encuadraban su concepción peculiar de la democracia, considerada como el principal valor social, ya que el trabajo y el progreso económico sólo eran lícitos en el marco que brinda a todos la justicia de las posibilidades igualatorias.

Estos valores positivos permitían, sin embargo, deformaciones gravísimas, que Henríquez Ureña denunciaba:

> En aquel organismo social hay dos males contradictorios que en el actual período de agitación se han recrudecido: de una parte, el orgullo anglosajón, suerte de pedestal aislador en el que se asientan las tendencias imperialistas, la moralidad puritana y los prejuicios de raza y secta; de otra parte, el espíritu aventurero, origen del comercialismo sin escrúpulos y del sensacionalismo invasor y vulgarizador.[10]

Los Estados Unidos estaban a la cabeza del mundo contemporáneo en lo que se refería al progreso material, con adelantos portentosos en la organización racional de la ciencia, la economía, la técnica, la sociedad y la política. El desarrollo individual armonizaba con el poder y la técnica sobre la base de servir al hombre en el pleno goce de la libertad, sin otra consideración que la igualdad de su condición humana.

Lo mismo que Martí, Henríquez Ureña valorizó el concepto de democracia vigente en Norteamérica, cuya importancia adquiría toda su dimensión cuando se consideraba el tema decisivo de la educación.

La civilización norteamericana descansaba sobre el poder del pueblo, que se capacitaba gracias a una educación que la democracia había puesto al alcance de todos, como si la inteligencia y el talento bajaran de las alturas de una élite para situarse en el nivel popular.

Esa educación popular fijaba los ideales de la cultura de los Estados Unidos, cuyo centro era la felicidad del hombre en sociedad. Pero se les planteba el problema de toda ética: ¿Dónde estaba ese bien moral? Para Henríquez Ureña, los valores que debían prevalecer en el hombre individual y en la sociedad eran los del espíritu; de ningún modo los instrumentales o técnicos, referidos al progreso material, a la perfección de las máquinas, al aumento del poder por medio del comercio y el dinero, al culto de la fuerza y el número, en resumen, a lo que sólo era eminentemente práctico y útil.

Como a Rodó, a Henríquez Ureña le preocupaba que el espíritu imitativo de los his-

[10] *Pedro Henríquez Ureña,* Ariel, *en* Obra crítica, *(México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960), 27.*

panoamericanos no advirtiera los peligros que para el desarrollo de nuestra personalidad original, encerraba la adopción indiscriminada de las formas de la civilización norteamericana.

Así, por ejemplo, ocurría con el sistema educativo. El de los Estados Unidos se basaba en dos factores que él consideraba negativos para Hispanoamérica: el especialismo y el contralor excesivo de la educación por los grupos sociales ajenos al sistema.

Frente a la educación cimentada en el pragmatismo de William James y en el utilitarismo de John Dewey, reclamaba para nuestros países el respeto de su tradición latina, con su orden general de la razón y el cuidado por una formación integral del hombre, como algo superior a la mera preparación del especialista.

En cuanto al peligro que representaban, sobre todo en las universidades, los grupos sociales que pretendían regir la enseñanza con criterios ajenos a lo educativo, defendía la libertad y la autonomía de la cátedra.

Advertía contra la presencia de una compulsión social que amenazaba la libertad del individuo, con el peso de su centralización y organización. Como si en la sociedad, la eficiencia requerida por la técnica y el progreso tuviera que ser pagada con la moneda de la libertad.

La contrapartida de esa presión social era la rebeldía, que surgía como respuesta de los mejores norteamericanos, en defensa de la personalidad que se resistía a su avasallamiento. En uno de sus mejores ensayos, «Veinte años de literatura en los Estados Unidos», escribirá:

> En los Estados Unidos del siglo XX el pensador y el artista, si son genuinos, son rebeldes: instinto y razón les avisan que la aquiescencia los hundiría en la mediocridad. La preocupación económica no hace sólo el daño; es el conjunto de estrecheces heredadas y adquiridas, la religión sin luz del puritano, la asfixiante moral de inhibiciones y prohibiciones, los temores y prejuicios de raza, la interpretación reverencialmente confusa de la democracia, el noble instinto del trabajo preso en el círculo vicioso de la prosperidad, la pobreza íntima de la vida de frontera, aturdida entre el frenesí de diversiones donde sólo el cuerpo es activo, la máquina y la empresa que propagan la uniformidad para la materia y para el espíritu.[11]

El contraste que se daba en Estados Unidos entre el desarrollo de su civilización material y la pobreza de los valores culturales, a veces impedía el disfrute de los beneficios logrados por la mayoría de los ciudadanos. Los grupos poderosos por su dinero y la sumisión conformista a los prejuicios sociales, trataban de imponer un nivel de mediocridad. Pero los insurgentes y rebeldes permitían ser optimistas en cuanto a las posibilidades de la libertad en el seno de una sociedad en la cual este valor, a pesar de que lo exaltaba, no siempre estaba protegido y asegurado. Por eso escribía:

> Al ejército de rebeldes deberán su salvación moral e intelectual los Estados Unidos si no lo vence el poderoso ejército de los filisteos, que guarda en sus cajas de hierro todo el oro del mundo. La lucha está indecisa.[12]

El conflicto entre la libertad y la igualdad también se daba en la política exterior de los Estados Unidos y, más concretamente, en sus relaciones con la América hispáni-

[11] *Pedro Henríquez Ureña,* Veinte años de literatura en los Estados Unidos. *en* Ibid., *314.*
[12] Ibid., *315.*

ca. Como se vio en el caso de la República Dominicana, que tanto lo había comprometido durante el tiempo de su residencia en Norteamérica. El país que había hecho su bandera del respeto a la ley y el derecho de las naciones, se comportaba de manera agresiva y avasalladora con los países hispanoamericanos. Como lo señalaba claramente Henríquez Ureña:

La moral «yankee» suele ser tan elástica cuando se aplica fuera de los Estados Unidos. [13]

Las pretensiones imperialistas de los Estados Unidos obedecían, según él, a los grupos plutocráticos, muy poderosos en un país donde los negocios y el enriquecimiento eran importantes objetivos sociales. Codicia que atentaba contra la libertad de los propios norteamericanos:

...el gigantesco país se volvió opulento y perdió la cabeza; la materia devoró al espíritu; y la democracia que se había constituido para bien de todos se fue convirtiendo en la factoría para lucro de unos pocos. Hoy, el que fue arquetipo de libertad es uno de los países menos libres del mundo. [14]

Más que un fenómeno de poder político, el intervencionismo norteamericano era una consecuencia de la avidez por el mercado comercial de los países hispanoamericanos, después del estallido de la Primera Guerra Mundial. Cerrada Europa, se abrían las perspectivas de una expansión comercial, sobre la base de la complementación económica entre ambas Américas.

Pero los Estados Unidos, pensaba Henríquez Ureña, no estaban preparados para comprender a los pueblos hispánicos y eran incapaces de «romper el hielo» que los separaba, política y comercialmente, de ellos. Los norteamericanos tenían una visión superficial de estas relaciones e ignoraban que

También las simpatías populares, la atracción moral e intelectual entre las naciones, los «intereses ideales» que preocupan a economistas contemporáneos, influyen en la vida comercial. Y mientras subsista el recelo de la América del Sur hacia los Estados Unidos, impedirá el éxito franco de las relaciones comerciales. [15]

La política norteamericana en la América hispánica no se agotaba en este objetivo económico y a medida que las circunstancias lo exigieron, se pasó a una diplomacia intrusiva en los asuntos internos de estos países, hasta culminar en la agresión y el intervencionismo más desembozados.

Los Estados Unidos eran un factor poderoso de perturbación de la política americana, por más que las intenciones declaradas fueran las de asegurar la paz y la democracia universal. Sobre todo a partir de la Presidencia de W. Wilson, que había asumido una función misionera de estas ideas en el plano internacional.

En cuanto a la preservación de la paz, Henríquez Ureña sostenía lo siguiente:

En los períodos «convulsivos» más o menos largos, de nuestros pueblos, la paz es un problema

[13] *Pedro Henríquez Ureña,* Sin brújula, *en Roggiano,* ob. cit., 7.

[14] *Pedro Henríquez Ureña,* Patria de la justicia, *en* Plenitud de América. Ensayos escogidos; Selección y nota preliminar de Javier Fernández, *(Buenos Aires: Peña, Del Giudice Editores, 1952), 24.*

[15] *Pedro Henríquez Ureña,* Sin brújula, *en* Ibid., *6.*

infinitamente más complejo que la guerra. Todo estorba para la una; todo excita para la otra. Y toda influencia extranjera tiende a convertirse en elemento de perturbación, no de tranquilidad.

La influencia pacificadora, para alcanzar eficacia siquiera mediana, exige dos cosas: conocimiento de las situaciones; lealtad y honradez de procederes. Los gobiernos de Estados Unidos, cualquiera sea su grado de honradez (y todos la reconocen en el presidente Wilson), ignoran nuestros modos de ser y la esencia de nuestros problemas. En cambio, sus representantes y agentes, cuando conocen, si no la esencia, el mecanismo de nuestra política, suelen acomodarse a nuestros peores hábitos y asociarse a nuestros hombres menos escrupulosos. Ciertamente resulta difícil encontrar hombres de altas dotes dispuestos a representar a los Estados Unidos en nuestros países, cuya vida pública goza de triste fama. Pero mientras no se encuentren, fracasará todo intento de influjo benéfico.[16]

El intervencionismo norteamericano, a pesar de algunos resultados transitorios y mezquinos, había fracasado; pero no cesaba porque los gobiernos del Norte estaban aconsejados por intereses que sólo atendían al beneficio inmediato de sus negocios, y también porque cierta prensa norteamericana excitaba la vanidad nacional y azuzaba a que se cometieran los abusos de un supuesto tutelaje democrático. Esto es lo que dijo cuando, en 1914, se produjo la repudiable invasión norteamericana al puerto de Veracruz:

Sólo la vanidad nacional, después de los recientes fracasos, más o menos bien intencionados, puede seguir atribuyendo a los Estados Unidos el papel de árbitro moral de los destinos de México.[17]

En otras oportunidades se refirió a las mayores fallas de la «Doctrina Monroe», que como se sabe ha sido uno de los instrumentos principales de la justificación del patronato que los Estados Unidos han pretendido ejercer sobre la América hispánica:

...la tesis defensiva de Monroe ha recibido tantas adiciones, modificaciones e interpretaciones, que ya no se sabe cuáles son sus límites precisos, y se explica el recelo con que la miran los pueblos a quienes «protege». En los últimos treinta años, cada administración norteamericana ha sustentado una interpretación distinta, ha tenido «su» doctrina Monroe.[18]

Pero los pueblos hispanoamericanos, afirmaba, estaban «cansados de la influencia yankee», de su diplomacia tortuosa e hipócrita y el verdadero panamericanismo vendría cuando hubiera signos claros y definidos de que

... el gobierno de los Estados Unidos comienza a creer que debe dejarse a las naciones latinoamericanas resolver por sí solas sus problemas interiores y aún exteriores...[19]

Otro ejemplo de su actitud en el caso de Santo Domingo, lo tenemos en la carta que le dirigió al senador republicano Henry Cabot Lodge, el 30 de septiembre de 1919, para reclamar la intervención del Senado en la política que el Presidente llevaba a cabo sin la aprobación de este cuerpo legislativo. Acompañaba la carta con un *Memorandum sobre Santo Domingo,* en el cual recordaba su condición de país independiente, orgulloso de su personalidad hispánica:

[16] *Pedro Henríquez Ureña,* Vanidad nacional, *en* Ibid., *26-27.*

[17] Ibid., *27.*

[18] *Pedro Henríquez Ureña,* Abstención al fin, *en Ibid., 8.*

[19] *Pedro Henríquez Ureña,* En torno a la doctrina Taft contra Wilson, *en* Ibid., *11.*

Siempre se ha sentido allí la necesidad, especialmente por las clases educativas, de mantener en el país la esperanza de desarrollar una vida civilizada propia, por la conservación de su identidad hispanoamericana, contra la cultura impuesta por cualquier país extranjero.[20]

Henríquez Ureña pensaba que todo país independiente tenía derecho a su soberanía y que los poderosos no debían abusar de su fuerza con los más débiles, aunque invocaran los pretextos de la civilización y la democracia.

Así lo sostuvo, por ejemplo, en la conferencia que ofreció en el «Club de relaciones internacionales», de la Universidad de Minnesota, el 6 de abril de 1921, cuando defendió la causa nacionalista contra la acción norteamericana sobre Hispanoamérica:

Ninguna nación tiene derecho a pretender civilizar a otra ¿Estamos seguros de que hay grados de civilización? ¿O son tipos, clases de civilización? [...] ¿Pero están civilizados todos los Estados de la Unión? Si se pretende civilizar Haití, ¿por qué no civilizar el Estado de Georgia? y ¿quién decide cuál país es civilizado y cual no? Sólo la fuerza lo decide, hasta ahora: y si la fuerza hubiera de decidirlo, no tendríamos por qué quejarnos de Alemania: su teoría era esa: como la nación más civilizada, debía civilizar al resto del mundo. No hay, pues, derecho a querer civilizar a otras naciones. [21]

Ni siquiera desde el punto de vista económico era conveniente para Santo Domingo ser colonia norteamericana, pero las razones más importantes y de fondo eran las del patriotismo, irrefutables mientras se quisiera ser libre y soberano:

Y luego una colonia es, como dije antes, una cosa sin alma propia: sus modelos los reciben de la metrópoli. Los que no hayan vivido en un pequeño país independiente no conocen el sentimiento que existe en ellos de estar elaborando su propia vida, creando su propio tipo y modo de ser, creando constantemente. Cada nación pequeña tiene alma propia. [22]

Esta afirmación nacionalista no estaba reñida con su espíritu universalista ni con su apertura a la comprensión de países, gentes, culturas y valores. Como lo expresó en la mencionada conferencia:

El ideal de civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía. [23]

En este balance crítico de los Estados Unidos hay que subrayar su aprecio por el ideal de cultura social y por el programa de beneficios educativos y materiales dentro de la libertad y la democracia, en un marco de justicia y prosperidad estable. Lo mismo debe decirse de su reconocimiento de las virtudes y ventajas de la vida cultural y universitaria.

Junto a esta apreciación hay que señalar, también, la crítica de los excesos de su moral utilitaria y del afán desmedido por el poder y el dinero que ahogaban los impulsos más altruístas y generosos, al par que obligaban a los mejores a refugiarse en la rebeldía y la protesta. Rasgos negativos que ilustraba con testimonios de los propios norteamericanos, lo cual excluía cualquier posible tacha de resentimiento.

Su labor universitaria en los Estados Unidos fue muy apreciada y elogiada y él retri-

[20] *Pedro Henríquez Ureña,* Memorandum sobre Santo Domingo, *en* Ibid., *204.*

[21] *Pedro Henríquez Ureña,* Puntos de la conferencia dada, en inglés, ante el Club de Relaciones Internacionales de la Universidad de Minnesota, *en* Ibid., *202, 203.*

[22 23] Ibid., *203.*

buyó esa estima con una conducta que muestra su respeto por este país, pero la actitud de los Estados Unidos frente a ciertos valores de su estirpe, su cultura y su patria, dejó una huella dolorosa en el alma de Pedro Henríquez Ureña. Es comprensible que así fuera y la insensibilidad al respecto hubiera sido signo de una poquedad de ánimo inconcebible en un hombre de su temple moral.

Parco en la manifestación escrita de sus sentimientos, los testimonios comentados nos muestran las razones más hondas de su voluntad de regresar a la América hispánica. Como ha escrito Roggiano:

> Se fue de Minnesota porque su corazón estaba en el ámbito de su lengua y de su raza. [24]

Pero antes de partir vaciló e incluso buscó un puesto en universidades situadas en climas más benignos que los del Norte, cuyo frío excesivo no le agradaba ni le sentaba bien. Fracasados los intentos hechos en Filadelfia, New Haven, Baltimore y Chicago tampoco se decidió a ir a Nueva York para trabajar en una revista, como en algún momento se le ofreció. Aceptó, pues la invitación para volver a México hecha por Vasconcelos, en un estado de ánimo que refleja muy bien la carta que dirigió a Reyes el 19 de junio de 1921, mientras viajaban en tren rumbo a la frontera:

> Ya imaginarás, también, a qué paroxismo había llegado mi deseo de no vivir en los Estados Unidos. Creo que toleraría Nueva York, y, por extensión, ciudades cercanas como Filadelfia, Boston, New Haven, Baltimore. Pero el Oeste, aún Chicago, es demasiado para mí, por el clima y por la gente. Como sabes, no pasa día que yo no piense en el problema de por qué los pueblos son como son. [25]

Varios factores obraron, por lo tanto, para decidirlo a dejar los Estados Unidos y sin duda se puede contar entre ellos la decepción causada por los fracasos reiterados de las gestiones hecha a favor de la causa nacionalista dominicana, en la cual estuvo comprometido. No porque hubiera pensado que su gestión individual habría de lograr un cambio en asunto de tanta importancia, sino por el significado del mismo para juzgar de la actitud de los Estados Unidos. Hay un texto suyo de 1923 que resume muy bien su reproche; allí dice que los Estados Unidos.

> ... tienen muy poco de suyo que enseñar: ¿serán doctrina útil las vaguedades y contradicciones de Woodrow Wilson, las vulgares aberraciones de Roosevelt? Ni siquiera —aunque valen mucho más— la filosofía de William James, caducada a los pocos años de nacer, ni la pedagogía de John Dewey, admirable sin duda, pero cuyas novedades las pensaban o ensayaban desde tiempo atrás nuestros pobres maestros ignorados, ni menos el demoledor escepticismo de Henry Adams, el Hamlet de la Nueva Inglaterra en crepúsculo. Sólo concordamos con los rebeldes de las nuevas generaciones, cuya prédica se encontraba ya en síntesis en el *Ariel* de Rodó; pero esos rebeldes sólo aspiran por ahora a destruir, a libertar a su patria de la opresión espiritual que produce la organización de la vida según la norma utilitaria; nada edifican todavía y nosotros tenemos que edificar. [26]

[24] Ibid., *LXXXI.*

[25] Epistolario íntimo, *ya cit., 196.*

[26] *Pedro Henríquez Ureña,* Orientaciones, *en* Obras Completas (1921-1925); Selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara; Tomo V, *(Santo Domingo: Universidad Nacional «Pedro Henríquez Ureña», 1978), 63.*

VI

Su tercer y último viaje a los Estados Unidos lo hizo entre 1940 y 1941, cuando el Profesor J.D.M. Ford —el mismo que había gestionado su ingreso en la Universidad de Minnesota en 1916— lo propuso como profesor al comité organizador de las actividades de la Cátedra de Poética «Charles Eliot Norton», de la Universidad de Harvard.

Esta cátedra tenía gran prestigio académico y científico y había sido ocupada por personalidades como Albert Einstein, Igor Stravinsky, Gilbert Murray, T.S. Eliot, entre otros. Hasta ese momento no había estado ningún hispanoamericano, pues Ricardo Rojas, que fue invitado en una oportunidad, no pudo ir, de manera que Henríquez Ureña era el primero que se desempeñaba en lugar tan ilustre. Aceptó, pues, la invitación, viajó a Estados Unidos en octubre de 1940 y permaneció allí hasta abril de 1941.

Henríquez Ureña llevaba a Harvard una serie de conferencias sobre las corrientes literarias, ideológicas y artísticas de la América hispánica, con un desarrollo cronológico e histórico que abarcaba desde la colonia hasta la época contemporánea. Pensaba que todo el esfuezo intelectual hispanoamericano apuntaba al ideal de lograr una expresión propia y valiosa. Nuestra historia cultural y literaria era, pues, la búsqueda de la personalidad original y así denominó a su curso de Harvard: «En busca de la expresión: la creación literaria artística en Hispanoamérica». Todo el curso fue dictado en inglés.

Además de sus clases, ofreció conferencia en Boston y otras ciudades; unas en castellano y otras en inglés: «El sentido de la cultura española», «The Flowering of the Colonial World», etc. El 27 de diciembre habló en el banquete anual de la Modern Language Association of America, de la cual fue nombrado miembro de honor y ya en 1941, en la Sociedad Panamericana de Boston, sobre «Good Neighbor policy of the Americas». También disertó en la Universidad de Columbia, en el Wellesley College, en el Smith College y en muchos otros centros universitarios y culturales.

En Harvard hizo amistad con estudiantes y colegas, un alumno suyo de entonces, el cubano José Rodríguez Feo, ha escrito interesantes recuerdos de Don Pedro, en el apogeo de su prestigio de profesor y humanista. [27] Su residencia en los Estados Unidos, en resumen fue muy grata. Trabajó intensamente pero todo lo compensaba el ambiente grato, los agasajos y hasta la oportunidad de volver a oir excelentes conciertos de música clásica, tan gratos al melómano apasionado que siempre fue.

Concluida su estancia en Norteamérica, se embarcó en Nueva York el 25 de abril de 1941 rumbo a la Argentina, con escalas en Cuba, Lima y Valparaíso. Llenaba sus notas, el material de sus conferencias y un compromiso de publicar en la Harvard University Press la que sería su obra más importante: *Literary Currents in Hispanic America,* que aparecerá en 1945.

Después de este tercer viaje, sus impresiones de los Estados Unidos reflejaban un cambio notable pero en este país también había diferencias muy grandes con respecto de la década de 1920; todo lo cual se reflejaba en sus nuevos puntos de vista.

[27] *Cfr. Pedro Henríquez Ureña,* Selección de ensayos; Selección y prólogo José Rodríguez Feo, *(La Habana. Casa de las Américas, 1965).* .

Recordemos, en primer lugar, que se estaba desarrollando la Guerra Mundial (1939-1945) y aunque los Estados Unidos aún no habían entrado en la contienda —lo que harían en 1941, después de Pearl Harbour—, participaban intensamente en la ayuda a Inglaterra y Francia y habían volcado a su favor un imponente esfuerzo de propaganda ideológica que desplazó el tema del anti-imperialismo con una polarización anti-totalitaria.

En segundo lugar, desde comienzos de la década de 1930, el Presidente Franklin D. Roosevelt había iniciado la llamada política de «buena vecindad», que tendía a estrechar las relaciones con los países iberoamericanos, para superar las etapas negativas de la época del intervencionismo más desembozado. Por esta razón se habían atemperado los rasgos más agresivos de la política norteamericana en la América hispánica y la opinión de los intelectuales liberales y democráticos, como Henríquez Ureña, habían moderado también sus hostilidades hacia Estados Unidos en mérito, sobre todo, a la unidad de la lucha que todos libraban contra un enemigo común.

Por otra parte, en los Estados Unidos se advertía una tendencia más liberal, favorable a los derechos civiles y a la asistencia social, todo lo cual daba a la política de Roosevelt una fisonomía que resultaba más aceptable a gran parte de la inteligencia hispanoamericana.

Estas circunstancias se advierten en las opiniones de Henríquez Ureña a su regreso de los Estados Unidos en 1941. En primer lugar, constataba el mejoramiento general del nivel científico y humanístico de las universidades norteamericanas, especialmente, de los estudios hispánicos; además del interés creciente por los temas relativos a la América hispánica que se notaba en los mismos ambientes.

En segundo término, apuntaba el nuevo espíritu de comprensión frente a determinados aspectos de las relaciones con Hispanoamérica que sin duda era auspicioso de desarrollos ulteriores. Estas opiniones no llegaron a concretarse en juicios más amplios y explícitos pues Henríquez Ureña murió en 1946, pero lo dicho interesa como complemento de las apreciaciones que expusimos en páginas anteriores.

En resumen, la actitud de Pedro Henríquez Ureña frente a los Estados Unidos, fue coherente con su espíritu americanista y con su fidelidad a los valores culturales y políticos inherentes a su condición de dominicano e hispanoamericano. Reconoció siempre los ideales sociales y culturales de los Estados Unidos y su formidable capacidad de trabajo aplicada al desarrollo de un poder material. Valorizó, asimismo, la vigencia del ideal democrático, en el cual su pueblo veía aseguradas la justicia y la libertad.

Del mismo modo, elogió las grandes realizaciones norteamericanas en el plano literario y cultural, dentro de un espíritu que, a pesar de su ejemplaridad, no debía ser imitado en la América hispánica, si ésta quería conservar su personalidad original.

Partidario del universalimo cultural tuvo siempre un gusto especial por las letras anglosajonas y por las formas de su estilo intelectual, en cuanto significaban realismo, moderación, contención y racionalidad. Las frecuentó asiduamente y las enseñó con gran conocimiento y sensibilidad pues pensaba que su familiaridad era indispensable para una comprensión cabal del espíritu de la cultura occidental. En el caso de la literatura nor-

teamericana, sus mejores escritos eran el más fiel reflejo de la vigorosa personalidad de su país.

Esta valoración de los Estados Unidos se completaba con las críticas que siempre hizo a su política intervencionista en la América hispánica. Defendió con insobornable fidelidad y firmes convicciones, el derecho de los pueblos hispanoamericanos al goce de su plena soberanía política, sin tutelas ni injerencias abusivas, sea cuales fueren los pretextos ideológicos. Pero creyó que era posible un entendimiento entre ambas Américas y trabajó seriamente por ese respeto honesto y franco entre nuestros países, convencido de que era el único camino para la concordia y la paz.

Enrique Zuleta Alvarez

LECTURAS

Un epistolario de Vicente Aleixandre*

Vicente Aleixandre era dueño de una cortesía y de una sensibilidad tales que le imposibilitaban para tomar a la ligera la menor relación humana. Cada carta que recibía, le parecía —si no una llamada— un don de parte de quien la había escrito, y se sentía con la obligación moral de responderla. Así, su correspondencia fue extensa y fecunda. Para quienes le han leído —y le leen— forma parte, en gran medida, de su obra total y su publicación es, pues, legítima y necesaria.

La selección de cartas dirigidas a su fiel amigo José Luis Cano es ya una muestra importante de ese abundante epistolario aleixandrino que, poco a poco, irá saliendo a luz para información del gran público. Estas cartas serán para muchos una revelación ya que contienen páginas de interés verdaderamente capital e «iluminan» la obra desde el hombre que la hizo: el poeta habla a su amigo —y ahora a nosotros— del estado de su cuerpo y de su alma, del desarrollo de su trabajo poético —a compás de aquéllos—, de su mundo íntimo —sentimental y amoroso—, de su visión cósmica, de su relación con poetas y literatos, de algunas opiniones suyas sobre la política, el entorno social y la condición humana. Su espíritu —sensible y racional— se vuelca hacia el mundo —si no se confiesa íntimamente— y desliza consideraciones de todo tipo en torno a su época —sin faltar matizada crítica literaria— con una nitidez expresiva clarividente. Hay cartas —opinamos— de enorme valor poético y otras que testimonian el incesantemente renovado interés por todo de Vicente Aleixandre. Es notable su excepcional receptividad y permeabilidad. En casi todas sus cartas, además, se percibe una emanación poética pero enraizada siempre en lo humano. En este epistolario no entrevemos sino que «vemos» frente a frente al poeta —lector, viajero, hombre sufriente— que siempre desvela sus preocupaciones físicas y espirituales desde agosto de 1939 a julio de 1976. En este período Vicente Aleixandre crea obras capitales suyas y, mientras las compone con cuidado sumo, le asedian la enfermedad, la opresión política, la marea literaria que de algún modo llega hasta él. Libros, paisajes, gentes conocidas o adivinadas intuitivamente, etc., dejaban huellas en su imaginación y sensibilidad de gran poeta. Su cuerpo enfermo le produce el mayor de los sufrimientos: no es capaz de crear poesía en estos períodos de «sequedad». Sus dolencias succionan y agotan su fuerza creadora, y nada le estimula: «Como sabes, yo necesito sentirme bien para escribir poesía» (LXIX, 21-VII-1959). Esta es, para él, una obra de salud, de fervor: paisaje, estados de alma, sueño y realidad, le animan entonces a expresarse, a seguir concibiendo poemas.

* *Vicente Aleixandre,* Epistolario. *Selección, prólogo y notas de José Luis Cano. Alianza Tres. Madrid, 1986; 257 págs.*

Este *Epistolario* —con sus 126 cartas— documenta, confirma y completa la total creación aleixandrina, siendo además cabal testimonio de una amistad intensa y devota. Se abre a todo y a todos.

Es legítimo añadir -repetimos— a la obra total de un gran poeta las cartas que escribiera en vida como parte inseparable de aquélla. Su correspondencia será siempre una fuente de información autobiográfica e histórica, y un complemento en prosa de importante valor literario esencial a su obra creadora. Sus relaciones epistolares acrecen de manera preciosa nuestro conocimiento del hombre y del escritor. Sus cartas suministran con frecuencia los motivos que inspiraron su verso y su prosa, recuerdos a la vez vivos y ensoñados. Manifiestan —insistimos— gran número de sus preocupaciones físicas y espirituales que el lector avisado puede trasponer a sus poemas y descubrir de qué modo se translucen. Páginas —sobre el amor, la amistad, la poesía, etc.— son de interés verdaderamente primordial ya que en ellas el poeta se confiesa, precisando actitudes —incluso— hacia su patria, hacia la libertad opuesta a la tiranía. Por ejemplo, después de leer a Blanco White, se lamenta: «Terrible España. No sé si algún día el fanatismo y la extremosidad dejarán de ser su carácter sobresaliente» (CXXII, 10-VII-1975).

El *Epistolario* —seleccionado y lúcidamente prologado por José Luis Cano, su destinatario directo y único— desvela una profundidad psicológica sorprendente que esclarece aspectos de la personalidad humana y literaria de Vicente Aleixandre. Es, finalmente, un retablo magistral de los últimos lustros existenciales de nuestro premio Nobel.

José Luis Cano es quien recibe la inmediata comunicación del poeta: es —podemos decir— su mensajero, su intermediario, su confidente de máxima confianza. La íntima conversación nos es transmitida por estas cartas al ser publicadas con tanta fortuna: el poeta, ahora, habla también para nosotros. Le vemos vivir, pensar, sentir, sufrir, renacer... Cartas «personales», sí, a las que hoy todos tenemos acceso. Su riqueza comunicativa es siempre actual: exponen, narran, exhortan, sugieren, consuelan, aman..., sin ningún didactismo, libre y cálidamente humanas, sin ninguna retórica específicamente epistolar. La *«philophronesis»* —sentimiento amistoso— es el principio que informa este *Epistolario* y sólo exige sinceridad, sencillez, brevedad y estilo «llano», aunque pleno de «decoro» poético. Ni un ápice de retórica clásica o renacentista. Vicente Aleixandre no practica la «epistolografía» sino que, simplemente, se «comunica» —como quería con sus versos— con el destinatario —lector— amigo. Aunque hay párrafos tan bellos que pudieran servir de prefacio a libros aleixandrinos. Cartas —de variada extensión— sin artificialidad literaria, escritas a corazón abierto o desnudo, a flor de piel sensitiva... Diríase que son desahogos de su alma vertidos en la del amigo leal y sensible.

Con excepción de algunas, estas cartas fueron escritas en Miraflores de la Sierra, lugar de veraneo y descanso para el poeta desde 1925. Según escribe, se lo sabe de memoria: «La tierra me es familiar. Si yo soy andaluz, sevillano-malagueño, soy también un poco de Miraflores. Aquí vine enfermo, enfermísimo. Aquí he vuelto más sano. Aquí he venido sin amor y he venido enamorado. Aquí he acariciado las más dulces memorias y aquí he sufrido las más punzantes agonías. Aquí he escrito libros o parte de ellos...» (XXVIII, 5-VII-1945).

A través de este *Epistolario,* la manera de ser de quien lo escribe va emergiendo día por día. A veces, en referencias a sus propios libros. Aludiendo a *Historia del corazón,* piensa que si se hubiera muerto sin haberlo escrito, su poesía hubiera quedado incompleta: «con zonas de mi alma que hubieran quedado sin expresión. La piedad, la comprensión humana, la tolerancia para comprender un poco a los seres, que en mí pueda haber, no se habían entonces reflejado en mi poesía. En este libro aparecen y trasminan constantemente. Por eso quiero tanto a ese libro y lo siento tan próximo» (LIV, 4-IX-1954). También cree en la fortaleza íntima: «Nada coopera en el mundo desde fuera. Todo es un largo, un conmovedor triunfo de la fortaleza interior» (LIV, 4-IX-1954). Con estas palabras se autorretrata, en lucha siempre con la enfermedad que conspira contra su obra creadora. Sin embargo, siente interés por cuanto ocurre en el mundo, a pesar de su aparente aislamiento: «Cuéntame cosas; ya sabes que todo me interesa» (LXIV, 19-VII-1958).

Temas centrales

La lectura de estas cartas permite seguir el hilo de varios motivos capitales que confieren al *Epistolario* una sostenida unidad de «confesión» humana, muchas veces emocionante y siempre «iluminadora». Nos parece obligado destacar los más sobresalientes y significativos.

1. **El dolor.** El cuerpo enfermo es para Vicente Aleixandre una «cárcel» y el dolor físico le inspira líneas de gran belleza romántica —podríamos apuntar—: «Castigado en un cuerpo, hoy de más vuelo corto que nunca, siento unas alas inmensas forzosamente plegadas, machacadas, pero sintiendo por ellas mi sangre continuamente; y héme aquí que me mata, que no puedo, que me enfermo y acabo». Su cuerpo débil es su «maniatada residencia». Y añade con desesperación: «Nací para la luz, el amor, la libertad, y desde mi oscura sombra, ramalazos de iluminación que deslumbran mi corazón me dan la conciencia de este inmóvil destierro. Un poco de salud y yo sería dichoso. No pido otra cosa. La salud en mí es el amor. Sólo la quiero para vivir en plenitud, para no sentir el cuerpo, para olvidarme de mi oscuro dueño» (XIX, 17-XII-1943). Patéticas líneas que completan otras, escritas años más tarde: «El cuerpo es una maravilla en la salud. Pero el cuerpo insuficiente, doliente, es cárcel, dolor, testimonio de un límite que odiamos. ¿Quién dispondrá del destino de las criaturas? ¿Qué Dios ciego, masa brutal de eterno desamor, distinto del benigno Dios que se sueña? Comprendo resacas, saqueos, revoluciones... ¿Cómo no comprenderlo todo, si allá en el caos que se llama mundo, tan lejano del orden amoroso para el que pudimos nacer? Habitadores de la sinrazón que llamamos vida. Un poco de amor compensa del eterno engaño. Pero cuando uno está mal, incapaz de amar, no se parece uno a sí mismo. El cuerpo enfermo, ni amor quiere. Y entonces uno ni ese consuelo tiene. Qué solo se siente» (XXXVIII, 26-VIII-1950). Y cuatro años después, confiesa: «Siempre he envidiado la salud, que es lo único que envidio. ¡Me siento tan inferior ante cualquier criatura saludable, por humilde que sea! La fuerza y la salud dan algo de los dioses al hombre. ¡Cuántas veces he experimentado yo, en cambio, la sensación de la más fea servidumbre!» (LIV, 4-IX-1954). Humana compasión nos estremece y admiramos más aún al

hombre que, pese al dolor, fue capaz de crear *Sombra del Paraíso,* obra de hermosura radiante y primigenia.

2. **El amor.** Frente al dolor —y unido a él— se alza el potente sentimiento amoroso que —dentro de este *Epistolario*— alcanza exteriorizaciones bellísimas, hondamente sentidas. Vicente Aleixandre sabe que la experiencia amor-dolor no es sólo suya, sino compartida, vivida por todos. Y con certeza afirma: «Como he besado labios ardientes o suavísimos, como he poseído cuerpos adorados, exactamente lo mismo que he sufrido mi dote de dolor, que no era mío sólo, *porque yo sé que he sufrido por muchos que no sufrieron. Porque yo no soy yo solo»* (II, 3-IX-1939). El poeta representa al hombre: es el hombre. El amor es pura electricidad de los aires y de la tierra sentida, sobre todo, en contacto con la Naturaleza, en Miraflores. Vicente Aleixandre entona, ahora, un canto al amor, uniéndolo a la amistad y a la muerte, en un fragmento que es un verdadero poema en prosa que linda con la elegía:

¡Ay, el amor...! Nadie como yo goza en el amor, y sufre por amor. Los acentos más grandes de mi vida me los ha inspirado el amor. Pero del amor se despierta. ¡Ojalá se despertara en la muerte! No, se despierta en la vida, en la soledad de la vida, y con qué relieve se la palpa heridoramente. Sólo la amistad puede perdurar. Sólo esa seguridad privilegiada (cuán raramente se la alcanza) sostiene el afligido cuerpo, lo que hallamos de nosotros en el despertar cruel de nuestra muerte engañosa. Por eso una amistad, una hermandad, es lo único que alivia la experiencia relampagueante de la vida. Un corazón que nos quiere y nos entiende, que delicadamente vive en nosotros, es lo único que da cierta firmeza al suelo de nuestra existencia.

Muerto está Miguel [Hernández], que fue mi amigo. Aquel relámpago de mi vida, aquel amor contemporáneo de mi amistad con Miguel, me trajo la experiencia de su cariño hermoso. Y en la mayor desolación de mi vida, él supo, Miguel, sostenerme de algún modo, poniendo su gran corazón como tierra benigna, como madre tierra, sobre la que yo pudiera llorar. ¡Cómo desahogué mi corazón! Bien recuerdo sus ojos, sus claros ojos que me miraban, entendiendo, atendiendo, abrigando, casi acariciando, como madre, como tierra madre. Porque un amigo en los momentos grandes es hasta misteriosamente eso: tierra y madre... (XI, 21-IV-1942).

(Recordemos que Miguel Hernández falleció en el Reformatorio para Adultos de Alicante el 28 de marzo de 1942 y que Vicente Aleixandre debía sentirse hondamente afectado por su temprana muerte.)

Pero la vida sigue y el amor también. El poeta lo definirá así: «No es un engaño el amor, aunque también lo sea [...] No es engaño cuando ponemos la mano en nuestro corazón: aquí está. Y lo es ahí fuera, en cuanto su tránsito se desvanece como una luz que un instante se toca con la de nuestro propio corazón para dejarnos inmediatamente. Relámpago, sí, relámpago de eternidad.

«Quizá por eso es lo mejor del mundo. Algunos poetas pasamos por la tierra con memoria de cielo. Trasunto de un fallido destino es esta memoria dorada o esta hambre insólita y poderosa, esta fuerza, relámpago corporal que asido por nuestra mano aún manejamos lúcidamente de vez en cuando, con sorprendente efecto» (XII, 2-VIII-1942).

Sintiéndose enfermo, reconocerá que «el amor es fugacidad» (XIX, 17-XII-1943). Al comienzo del mismo año, había afirmado que «la muerte es el amor definitivo» y, reconociendo la transitoriedad de la belleza corporal, teme al amor: «Porque yo nací para amar como un dios (porque sólo un dios puede amar así con soberanía). Y no

soy más que un hombre. Las fuerzas que en mí desarrolla el amor son infinitamente superiores a mi fuerza de hombre, de carne mortal. En mí encarna entonces, se agita, me posee y me destroza un espíritu celeste que necesitaría un cuerpo soberano de dios poderoso en el que equilibrarse, y que yo no puedo ofrecerle. Por eso temo, temo sentirme arrebatado a mi destino, ensalzado a esa gloria, éxtasis único en el que me destruyo, fuego, hoguera en la que me alzo lamiendo con mi frente los cielos, como una llama; en la que pierdo mi memoria de hombre, que ya no quiero, transitoriamente divino en mi lumbre. Pero cuando cesa, cuando regreso aquí, entre los demás, vengo muerto, ruina de ángel, porque en cambio, ay, vuelvo sin perder la otra divina memoria. ¿Me comprendes, José Luis? Tal es mi destino. De él sólo sale ganando el poeta, que recoge los pálidos destellos para ofrecer a los otros, pero que nada valen, nada son, porque yo sólo sé de qué lumbre paradisíaca son el muerto destello» (XIII, 12-I-1943). Escribe estas frases para explicar a José Luis su «temor» al amor, aunque sabe que sólo en él su corazón alcanza su celeste magnitud. Se sabe nacido para amar, «para la hermosa libertad del amor, como un río tendido sobre la tierra» (XXVII, 21-VIII-1944), pero se halla enfermo y retraído del amor...

Pasa el tiempo y el poeta, ahora, distingue entre el amor y la amistad, sentimientos igualmente profundos. El amor es, para él, «absorbente» y «gobierna la vida», «decide de ella». «La amistad, por cálida que sea, es más modesta, de fuego más templado, y ella no decide, al parecer, del rumbo de nuestra existencia. Es justo que así sea, lo sé, porque la templanza que ella puede ofrecer no es comparable con ese otro primario sentimiento sobre el que está edificada nuestra vida. No es comparable por ser distinto, aunque sí lo sea muchas veces en condiciones en que le son peculiares y en que vence al amor mismo. Por ejemplo en su capacidad de duración. Un gran amor es sustituible (aunque parezca mentira). Los grandes amantes han vuelto a amar, y la viudez del alma casa de nuevo con otra alma, porque el amor es siempre el mismo: sólo cambia, a veces, su delicado soporte. Pero el amigo, por no proceder ese sentimiento del mismo instinto poderoso y urgente, no es sustituible. Lo creo así» (XXX, 18-VII-1946). Y continúa señalando las diferencias que existen entre el amor y la amistad para terminar asegurando su concepto pesimista del amor. Pero, al año siguiente, escribirá esta afirmación rotunda: «El amor es para mí el imposible reino total. ¿De qué vale ser un poeta, escribir unos libros, dejar ahí algo del corazón que vivió y amó y sufrió? Daría todos mis libros por una felicidad amorosa en esta vida. La felicidad del nombre en el mañana (suponiendo que exista) no importa. Primero es la vida, aquí, concreta, con el amor y el sueño. La vida, la vida amante. Con sus límites: la muerte, que viene cerrando los ojos del amante, coronando una dilatada actividad realizada. Poesía: ¡pobre sueño! Amor, única verdad del hombre» (XXXI, 17-VII-1947). Amor que, sin embargo, le causará sufrimientos, además de alegrías; que le hará desear el olvido (XXXVI, 5-VIII-1950). Sabe, a pesar de todo, que el amor ha sido la clave de su existencia: «él me ha dado una conciencia de mí mismo que de otro modo no hubiera alcanzado. Si estoy cargado de algo, de un zumo espeso decantado a lo largo de la vida, si me reconozco, sé qué es o que me da conciencia y en dónde me he reconocido, en dónde he sido. En dónde soy» (XLII, 20-VIII-1952). El amor es la raíz de su ser y él es consciente de esta raigambre amorosa, potentísima, dulce y amarga.

3. **La vida.** Vida y utopía poética son consustanciales para Vicente Aleixandre. En la carta XLI encontramos una declaración solemne de esta verdad: «Pasan los años y cada vez amo más la luz, el color, el cálido vivir. Los sentidos son algo sin par. Cuando veo sobre las playas y bajo el sol cuerpos felices siento todo lo que es la juventud, tan intensa, tan efímera. Como la mariposa que vive un día, pero ¡qué esplendor el de sus alas! Nunca me arrepentiré de haber vivido, sabido vivir. Yo he tocado el cielo con la mano y todavía comulgo con su esplendor, y así lo haré hasta el borde de la tumba. No importa el conocimiento, ni el no ignorar, ni el seguir sabiendo. Yo como hombre y como poeta sé; no me chupo el dedo. Pero no he perdido nunca mi inocencia para acercarme a las fuentes de la vida. Es un pesar no ser joven, no vivir en ese futuro en que los hombres aparecerán jóvenes hasta el fin de la vida. Pero otros lo harán por nosotros. También quizá el mundo sea más justo, los hombres más felices en su coexistencia. No sé. Si ya no soy joven, al menos como lo quisiera ser, tengo el sentimiento de que me anegaré en ese futuro y que otros serán jóvenes por mí, como una nueva ola del mismo mar. Esta sensación y conciencia de continuidad la he expresado en poesía y me nace de lo más hondo de mi impulso. De todo esto quisiera seguir hablando en mi próximo libro de poemas» (20-IX-1962). Vida, pues, que no cesa, sino que se transfiere y se renueva: continuidad que se hace poesía, saltando por encima de la muerte o transcurriendo por debajo de ella.

4. **La muerte.** Vicente Aleixandre deja constancia —en su epistolario a José Luis Cano— de las heridas que va causando la muerte, «separación» definitiva: «Voy viendo marchar a amigos queridos, personas estupendas. Y por el otro cabo voy viendo morir a viejos compañeros. ¡Cuánta separación! Decía no sé quién que vivir es ver volver. Vivir es partir más bien. ¿Quién vuelve?» (LXVIII, 8-IX-1958). «Los tres amigos a quienes más quería antes de la guerra (no cuento a Dámaso) están muertos: Federico, Miguel, Manolo. Es horrible. Parece increíble, y yo mismo no lo creo. Al morirse Manolo [Altolaguirre] se mueren todos otra vez» (LXXX, 6-VIII-1959). «La vida es cruel y es terrible ver desaparecer a los seres que quisimos y alegraron con su bondad nuestra existencia» (C, 6-VIII-1965). El poeta —advertimos— no se extiende en lamentaciones elegíacas, sino que, más bien, recata su sentimiento y lo interioriza.

5. **La amistad.** Ya vimos cómo el poeta contrastaba el amor con la amistad. Esta es, sin duda, un tema importantísimo *per se* puesto que es el motivo fundamental de esta correspondencia entre dos amigos dilectos: es consuelo en la radical soledad del hombre. La carta XI podría subtitularse «Carta de la amistad», en la que José Luis Cano y Miguel Hernández son sus protagonistas. En cuanto al primero, escribe Vicente: «Tú eres el único amigo en quien yo puedo descansar de esta ruda faena de vivir, de alentar. Me prometes asistirme cuando me falte «el pequeño amor». No me faltes tampoco mientras él me dure. Hasta el fondo de mi alma te necesito. Qué buena esa inspirada fidelidad de que me hablas. Es la vida tan dura, siempre, a pesar de todo, que esa seguridad de ti —la única que yo acaso tenga fuera de la de mi hermana— parece que me aplaca un poco, apacigua este miedo último a la soledad, a la incurable soledad que rodea al hombre y contra la que se debate» (21-IV-1942). Muerto Miguel Hernández, Aleixandre proclama a José Luis Cano su único amigo verdadero, su confidente, humano apoyo en su soledad. Tres años más tarde, añadirá aún: «Adiós, José bueno. Tú eres

el descanso de mi alma, la gran seguridad de ella, y tú, mágicamente, alivias mi corazón» (XXVIII, 5-VI-1945).

En cuanto a sus amigos generacionales, quiere ofrecerles a todos una prueba de eterna amistad y homenaje. Al referirse a su obra *Los encuentros,* explica a José Luis: «Y me gusta dejar semblanza de toda mi generación (hablo de nueve poetas, de Salinas, de Altolaguirre), para que se vea siempre la fraternidad en que vivió y que a mí me ha permitido escribir sobre todos ellos. Lo más feo que puede dejar un poeta es una imagen cicatera de uno, y me siento alegre de circular por dentro de este libro en la compañía de todos» (LV, 12-VII-1955).

6. **La poesía.** Para Vicente Aleixandre, los poetas son «ángeles desterrados de su celeste origen» *(Sombra del Paraíso),* aunque de carne y hueso. Pero en la carta II, confidencialmente, precisa: «ángeles desterrados de un mundo que vagamente recordamos y presentimos, y al que anhelamos retornar con toda la sed de nuestros corazones. Las alas se nos notan, pueden tocarse su bulto apenas disimulado bajo la ropa. Como pueden verse como un rastro fugaz y resplandeciente, en donde anunciamos un mundo entrevisto en el éxtasis, no sé si profecía o si recuerdo, pero sí imagen de nuestro ineludible destino. Yo sí, yo traigo y presento a los hombres un mundo elemental, cruzado de luz y sombra, donde los instintos del hombre han sobrepasado los límites de su cuerpo, para informarse en las fuerzas oscuras, cósmicas y telúricas, bien ajenas como conciencia a la alegría o al dolor humanos. Ajenas ellas, no nosotros, a su invasora realidad totalizadora. Y en medio del dolor y de la alegría, créeme, hay algo en mí que me salva de mi propia destrucción o abandono, del desmoronamiento ante la ciega inutilidad del vivir; y es la relampagueante conciencia súbita de que yo soy expresión también, completamente incontrolable, de las fuerzas oscuras de la vida, tan poderoso, tan vital, tan irremediable como aquel hermoso árbol, como aquella arrulladora montaña» (3-IX-1939). El poeta se reconoce como un vencedor de la muerte, pues ha depositado su fe en la poesía que desborda los límites aparenciales. La poesía es «el más hermoso acto de amor»: «cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración» *(ibidem).* Esta carta resulta primordial para establecer la poética aleixandrina. A ella se suma la XIX, en la que Vicente Aleixandre parece olvidado de la que hemos transcrito fragmentariamente: «Verdad es que yo en mis cartas casi no te he hablado de poesía. Me sorprendo un poco sin sorprenderme del todo. La poesía estaría y estaba presente en mí, como la temperatura de la sangre, y ella de seguro colorearía de algún modo mis palabras y mis sentimientos. Lo que no hacía yo es "tratar" de poesía. ¿Para qué? Si se habla de soledad o de amor, la poesía nos tiene en sus brazos aunque no la mencionemos, y desde ella, como desde nosotros mismos, hablamos» (17-XII-1943). Le ha escrito sobre el amor, la pena, su vocación, su destino, sobre la muerte... En todo ello habitaba la poesía perdurable, permeaba cada frase interiormente.

Nos sorprende encontrar una referencia a lo que podría configurar una «novedad» dentro de la poética aleixandrina: «He hecho algunos "pensamientos" sobre poesía, y quiero hacer más [...] Te los daré para octubre, si puedo rematarlos antes de salir de aquí [Miraflores]. En esos "pensamientos" soy un "moralista'. Para que veas. Fíjate que el primero es éste: "Cada día está más claro que toda poesía lleva consigo una mo-

ral''» (XXXVIII, 26-VIII-1950). (Aleixandre, entonces, parecía sentirse un poco aristotélico, quizá sin saberlo él mismo.)

Mucho antes, había reconocido que si era verdad que a Garcilaso no le podrían quitar el dolorido sentir, a él no le podrían quitar «el dolorido y vívido recordar del paraíso, ni quizá la facultad de entender las eternas alas y posar mi pie en el secreto reino...» (IX, 12-VIII-1941). Notoria es su evolución en pocos años.

7. **Su creación.** En algunas cartas el poeta revela a su amigo «secretos» de su hacer poético en relación con su vivir. Destacamos una afirmación: «Yo escribo versos, todavía escribo versos. Esto en mí será como la vida, a lo que parece, y me dejará con la muerte. Eso y el amor, el inapresable rayo lunático, que le tiene a uno también un poco lunático». Agrega más adelante: «Mis poemas no suelen ser historia inmediata, sino historia absoluta» (X, 29-VIII-1941).

¿Para quién escribe? «Mi poesía habla a los hombres, se encara con los seres vivos, y un hombre solo que me escuche tiene que oírme como si en él estuvieran representados todos los hombres» (XXII, 29-VI-1944). Ha publicado *Sombra del Paraíso* y quisiera que su voz llegase a muchos sitios y a todos los hombres. Debe reconocer el éxito de su mensaje: «Por todas partes me empiezan a llegar de pronto cosas, ecos de que no canté al vacío inmediato. Y aunque yo casi escribo más para cuando yo me haya muerto que para «la casa de vecindad» en que vivimos, siempre me gusta hallar eco en las almas y no acordarme demasiado de Larra» (XX, 7-VIII-1944).

¿Cómo escribe? Sus libros los siente «orgánicamente» y estudia con cuidado el desarrollo de todas y de cada una de sus partes (LXXVIII, 11-VII-1961). Aún más: «¡Cuántos temas posibles que yo siento me llaman si los veo! Necesito verlos. Por ejemplo, el tema de los hospitales. Ese tema humanísimo podría tratarlo y me apetece, pero tendría que ser a base de visitarlo y vivirlo y tentarlo largamente. Es curioso. Yo que tanta imaginación usé en la primera parte de mi poesía, ahora necesito tocar minuciosamente lo que vaya a cantar, hasta el encarnizamiento. Son los dos ciclos que dijo Valente de mi poesía: el ciclo de la realidad imaginada y el de la ''realidad reconocida''» (LXXXIII, 8-IX-1961). De acuerdo con su crítico, reconoce los dos grandes enfoques de su visión poética, sosteniéndose con ahinco en el último.

8. **La Naturaleza.** Vicente Aleixandre manifestó siempre —y lo evidencia en alguna carta— que le gustaba la montaña pero que prefería el mar «infinitamente más». No obstante, sabe hacer distinciones. Desde Valencia escribe a José Luis Cano: «El Mediterráneo de aquí no es como el amado mar de Málaga. No tiene ese color azul ebrio de intensidad, saturada hasta la exasperación, que yo amo y que ilumina mi *Sombra del Paraíso*. Este mar de aquí está levemente desteñido por una verdosidad que puedo querer en el furioso Cantábrico, espumeante y libre, pero que aquí no hace sino empalidecer la quietud, el éxtasis, sin añadirle fuerza» (XIV, 12-V-1943). Bellas descripciones de La Toja son fondo de otra carta del mismo año.

9. **La juventud.** Este motivo temático entreteje y enlaza varias cartas. Acaso la más significativa sea la XCIII porque en ella el poeta descubre ante su amigo su pensamiento y sentir desnudos, en su alta madurez: «Uno ahora quisiera ser joven, pero con la conciencia de ello; conciencia que no tiene el joven, pues no puede tenerla. Cuando

a mí los jóvenes me cuentan su vivir, me doy cuenta de que viven en presente, que es el modo de vivir en cénit. No hay perspectiva. No hay por tanto conciencia. Es en cierto modo, en escala distinta, lo que le pasa a "Sirio", mi perro, que vive en absoluto presente, con soberana ignorancia del tiempo. Por eso en mi poema "A mi perro" él es el fuerte y yo soy el débil. Pero quisiera ser fuerte como los jóvenes, los muy jóvenes, bajo el sol, en el ápice de la ola. ¡Pero sabiéndolo! (23-VII-1963). Poética utopía, humana imposibilidad.

Los *Poemas de la consumación* eran para Vicente Aleixandre «un canto trágico de la juventud». Según declara en la carta CXXVI, es uno de sus libros que más le acompañan desde que lo escribió: «Con su testimonio me hace sentirme consciente de lo que, para mí, en la vida, es la juventud. Esta sensación, esta convicción se prolonga en mí hasta el fin. Yo me atrevería a decir que el resto miente. (Aunque nadie se engañe sino a sí mismo)» (22-VII-1976).

Final

Muchos otros temas merecerían comentarios y citas, pero ya no es posible prolongar estas páginas. Para concluir diremos que el *Epistolario* a José Luis Cano termina en un *decrescendo:* la precaria salud del poeta y, sobre todo, el estado de su vista le impiden leer y escribir. La carta que cierra el libro, es un broche de patetismo: «Ya ves que te escribo con rotulador, pues sólo así veo algo de lo que escribo. Apenas escribo cartas, breves, y que no releo, de modo que allá van como salen» (CXXVI, 27-VII-1976).

Concha Zardoya

Dos libros de José Luis Cano

José Luis Cano es un hombre de letras, no sólo versificador inagotable y «empresario» de inquietas, y largas, andaduras culturales, como podrían ser la colección de poesía *Adonais* y la revista *Insula,* sino, y ello tiene especial importancia, ocupado de cuanto sucede y ha sucedido a su alrededor en el terreno de la literatura en los últimos 50 años, pero entroncando estos sucesos en los ámbitos sociales y políticos de esta España tantas veces amarga y disparatada. De ahí vienen por ejemplo sus artículos y notas sobre la relación que a lo largo de los años ha mantenido con personas tan interesantes como el inmortal Vicente Aleixandre, sus críticas de libros, y, luego, su intensa labor poética.

Una y otra de estas parcelas de su actuación se han visto plasmadas en dos libros que son modelo de buen hacer y que han de quedar como muestra de lo mejor de su género. De su relación con Aleixandre, aquí están *Los cuadernos de Velintonia,* verdadero diario no sólo de las conversaciones con el maestro, sino de aquellos aconteceres de una época y unos sucesos que el tiempo va tamizando pero que nos son ofrecidos desde la reflexión de un poeta indagador de los hechos que rodeaban su existencia física y su posición de hombre de letras en momentos en que la cultura parecía algo prohibido o, al menos, mal visto en los ambientes oficiales. Como tercera edición que acoge los versos de José Luis Cano aparece en junio de 1986 un tomo con el título *Poesías Completas (1942-1984)* que, según indica el propio autor, «reproduce íntegro el texto de las anteriores, pero añade una modesta novedad, lo que podría llamar una coda crepuscular de mi obra poética: unos pocos poemas —treinta y seis en total— que he ido escribiendo en los últimos y anteúltimos años: poemas de amor y de amistad, y algunos sobre la vejez y el deterioro de la aventura, ya luenga, de mi existencia».

Creo que ambos libros son un excepcional recorrido por la propia historia de la literatura de nuestro país y, desde luego, una magnífica aportación al conocimiento de la andadura poética y humana de dos grandes poetas, Aleixandre y Cano, además de su valor como documentos para el futuro estudio de unos ambientes culturales aún poco diseccionados pese a su cercanía en el tiempo.

Los cuadernos de Velintonia, apuntes sobre lo divino y lo humano

Los apuntes que contiene este libro van, aunque no día a día, desde luego, desde el 10 de enero de 1951 hasta el 17 de marzo de 1984 y José Luis Cano lo subtitula «Conversaciones con Vicente Aleixandre», aunque no se trate sólo de esto, sino, más bien, de un acercamiento al mundo exterior e interior del maestro pero coleccionando, al tiempo, aquellos hechos cercanos, en la literatura y en la vida política y social, que tenían interés para el desarrollo de la relación fraterna que ambos poetas mantenían, insertando en esta diaria observación a otros protagonistas como los miembros de la Academia o los asistentes a las tertulias de los cafés Lyon y Gijón o la de *Insula* en los bajos de la calle del Carmen y las conferencias y reuniones del Ateneo madrileño, así como las deliberaciones para concesión de premios literarios, los cócteles en el Ritz o los encuentros en la propia casa de Cano o en los dominios baleares de Cela. Todo esto, y más, nos traen *Los cuadernos de Velintonia.*[1]

Diríase que el libro transcurre por los senderos de una biografía informal, ya que Cano, buen biógrafo de Antonio Machado y García Lorca, va dejando las notas precisas para comprender toda la vida del llamado solitario de Velintonia, quien, por cierto, se lamentaba de que el alcalde madrileño quisiera dar su nombre a esta calle. «Prefiero que pongan mi nombre a otra calle de la ciudad, aunque sea de barrio, y que ésta siga llamándose Velintonia.» Así aparecen sus amores, como una permanente que implica

[1] *José Luis Cano,* Los cuadernos de Velintonia. *Seix Barral (Biblioteca Breve). Madrid, 1986; 285 págs., 975 ptas.*

no sólo la vida sino toda la poesía del poeta y sus recuerdos, intensos de la relación y, sobre todo, primeros encuentros con otros poetas, sus opiniones sobre la relación y su lucha constante, pacífica pero enérgica, contra la dictadura franquista desde la holgada posición de ser un intelectual respetado e independiente. Respecto al amor dice Cano: «A veces he llegado a dudar de si realmente el amor ha sido tan importante para Aleixandre como la poesía. Seguro que él se indignaría si me oyese expresar esa duda. Cuántas veces no me ha dicho, recordando momentos de celos terribles, que hubiera dado toda su poesía por sentirse plenamente amado. Ello no me hace olvidar, sin embargo, que la poesía es el centro de su vida, y que sin ella no podría vivir. Por supuesto, Vicente no ha ignorado nunca la importancia que la poesía tiene en su existencia, el papel espiritual que ejerce en su vida amorosa. Sin ese poder poético, propagador, quizá no hubiese tenido algunos de sus amores. Creo que muy pocos sabrán tanto del amor como Vicente: de sus movimientos y reacciones, de su capacidad destructora —"La destrucción o el amor"—». «Sí de algo sé en esta vida —suele decirme—, es del amor.» Tal vez por ello manteníanse fijos en el recuerdo los momentos pasados con sus amantes, reflexionando de continuo sobre la relación larga con Eva Seifert. «Han sido amantes durante cuarenta años, pero ahora confiesa que ya no hay amor sino un cariño tierno. Cuando se enamoró de Carmen de Granada —su primera gran pasión— le confesó a Eva ese amor, porque sabía que Eva aceptaría resignada esa pasión, con tal de que su relación con él continuase». En torno a las mujeres que amó aparece una especial ternura al ser objeto de recuerdo para el poeta. Parece como si de vez en cuando Cano alentara estas emociones que se ven continuadas por reflexiones lúcidas sobre los sentimientos y la existencia humana. Así, al hablar de Margarita, amante a quien conoció en 1920 y que moriría en 1965 refiere Aleixandre: «La vida es cruel, y es terrible ver desaparecer a los seres que quisimos y alegraron nuestra existencia. Margarita era un alma clara, abierta y entusiasta de todo. Pasó por la vida dando alegría y felicidad. Mientras yo viva la recordaré siempre». Igualmente resuena su ternura hacia otras mujeres, aunque no fueran sus amantes, como al hablar de Delia del Carril, la amante de Neruda a la que éste abandonó por Margarita, pese a haber sido «su gran pasión de muchos años».

Quien tuviera de Vicente Aleixandre la imagen de un hombre débil, acobardado por su mala salud de hierro, advertirá en estas páginas que, por el contrario, se trataba de un hombre enérgico en sus actitudes y en su relación con el mundo exterior. Bien es cierto que muchas veces esta permanente noticia de su carácter enfermizo le servía por ejemplo para negarse a colaborar con *ABC:* «No daré nunca nada a ese periódico que sostiene al Régimen y que representa la derecha más reaccionaria», decía el 29-III-71, o eludir compromisos oficiales no deseados, como cuando los libreros de Barcelona le ofrecieron un homenaje y Aleixandre no acudió para evitar ser fotografiado junto a Robles Piquer. No obstante en los últimos tiempos en que su salud ya parecía más quebrantada de lo normal, las confidencias a Cano rondaban la desesperación: «Estoy ya tan acostumbrado al dolor, tan instalado en él día tras día, año tras año, que si en algún momento tengo la suerte de no sentirlo, me parece un milagro, como si mi cuerpo de pronto quedara flotando ingrávido en el aire. Si no me encontrara tan decaído y machacado, quizá pudiera escribir un nuevo libro cuyo tema sería el dolor físico, del que tantas veces te hablo cuando nos vemos». Sin embargo, incluso en estos momentos

su preocupación se hacía extensiva al estado de salud de su hermana Conchita, con quien vivió toda su vida. «Yo siempre he dicho que deseo irme antes que ella, no quiero sobrevivirla, sería horrible para mí. —Decía el poeta el 30-I-82.— Cada vez me siento más pesimista en cuanto a su salud y la mía. Pienso cada vez más en la muerte, y en que hubiera preferido no nacer.» José Luis Cano me comentaba el día 8-X-86 en la tertulia de *Insula:* «Ayer noche murió Conchita». Pero pese a esto, decíamos, la actividad de Aleixandre, aun sin salir de Velintonia, era asombrosa. Ocupado por los sucesos tanto de España como del extranjero, prestando su apoyo a causas justas o desoyendo las llamadas de quienes no profesaban su actitud liberal y progresista ante la sociedad, se advirtió siempre en él un deseo de ver llegar a España la democracia, para lo que apoyó con su firma todo tipo de manifiestos y protestas contra un Régimen que negaba las libertades más esenciales, teniendo calificados a los esbirros que mantenían aquel estado de cosas y luchando, con sus influencias y tenacidad de intelectual, por situar en cada sitio a los hombres que no se doblegaban ante un Estado avasallador o una Iglesia ingerente. El 24-II-57 con motivo de los problemas de *Insula* exclamaba: «En este régimen me siendo aherrojado y humillado, y cada vez que hay una nueva canallada mi indignación crece». La impresión que le causan las ejecuciones de septiembre de 1975, dos meses antes de la muerte del dictador, le hacen comentar: «Lo triste es que mientras los jóvenes saben que van a presenciar más tarde o más temprano el final del "bunker" y el comienzo de otra etapa que ojalá sea la democracia, para mí, dada mi edad, esa posibilidad de vivir el cambio es dudosa, y es muy poco seguro que yo pueda realizar mi ilusión de vivir los últimos años de mi vida en una España democrática y libre». Sin embargo, contradiciendo su pensamiento, la muerte de Franco le facilitó asistir al proceso democrático, obtener el Premio Nobel en una España ya casi libre de represiones y violencias, e incluso votar a los socialistas pese a temer entonces la imposición de «mayores impuestos». «No siento ninguna simpatía por la UCD, y menos por Fraga, cuyas faenas como ministro en la época franquista no podemos olvidar.»

Su cariño a Miraflores de la Sierra, puesto de manifiesto, según dice Cano, en el *Epistolario* recientemente publicado por Alianza Tres, ocupa en este libro bastantes páginas, sobre todo al llegar el verano y nacer la expectativa del traslado. Así dice Cano el 28-VIII-61: «Visito a Vicente en Miraflores, como todos los veranos. Nos sentamos en la terraza, desde donde se contempla, al fondo, un puro paisaje castellano, el mismo que el poeta ha llevado con frecuencia a sus poemas, sobre todo a los del libro *En un vasto dominio,* que acaba de terminar, uno de cuyos poemas, "El pueblo está en la ladera", es una evocación de Miraflores». Esta pasión por la Sierra, que tan benéfica influencia tuvo siempre en su salud, le compensaba por la tranquilidad que le reportaba para su cuerpo y su espíritu y el amor y orgullo con que las gentes de Miraflores acudían a su casa y sentían al tenerle por vecino. Unos meses después de su muerte, el Ayuntamiento de Miraflores le hizo un homenaje colocando una lápida que recoge sus versos bajo «el árbol grande», como siempre lo llamó el poeta.

Frente al mundo cerrado de Velintonia, siempre existía una puerta abierta para los amigos, desde las fogosas visitas de Miguel Hernández, Neruda, García Lorca, Alberti o Celaya hasta la llegada de los jóvenes como Colinas, Bousoño, Luis Antonio de Villena, Gimferrer, etc. y siempre el remanso de Dámaso Alonso, compañero de la Acade-

mia y hombre viajero y de diversos quehaceres literarios. Este libro es testigo de esas visitas, de la relación con hombres de letras que no pasaban por Madrid sin acudir a saludar al maestro y también de las opiniones que le merecían personas difíciles como Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Arrabal, de cambiantes estados de ánimo o de interesadas opiniones ante el poeta. Llegan también las noticias del exterior y el desarrollo de la vida social, a cada una de las cuales va dando acogida y opinando de acuerdo con su posición y preferencias, como cuando se trata de elegir nuevos miembros de la Academia y se pone en guardia ante los candidatos de *ABC* o los escritores conservadores, frente a quienes él considera personas más progresistas y renovadoras de la lengua, o cuando se emociona ante las circunstancias que rodean a sus amigos, manteniendo la estimación de éstos durante años y años, como el grupo juvenil que formaban el poeta, Sainz Rodríguez, Román Riaza, Morales Oliver y el penalista José Antón Oneca y su luego vecino Cayetano Alcázar. El paso del tiempo es implacable y los propios acontecimientos van diciéndonos qué es lo que sucede al otro lado del jardín. Aleixandre se va replegando y es Cano quien le lleva noticias del exterior, a diferencia de momentos pasados en que juntos visitaban a otros escritores o acudían a las tertulias, como la «visita emocionada» a Baroja en su lecho de muerte el 24-X-56 o la que ambos hacen a Azorín.

La muerte de Ortega, por ejemplo, supone una verdadera conmoción. Sin embargo la de Carrero en vez de crear traumas en Velintonia arranca a Aleixandre la confesión de «Que no ha sentido nada la desaparición de Carrero, aunque él es contrario a los atentados y crímenes políticos, del lado que sean», y comenta «Carrero ha sido una figura nefasta, en gran parte culpable del inmovilismo integrista del Régimen durante muchos años. Era el ''no'' tajante a todo progreso hacia caminos de libertad». Sin embargo, otras muertes son acogidas con distinto sentimiento, como las de Juan Ramón, de Luis Felipe Vivanco, de Ridruejo o de Altolaguirre. Aparece en este sentido Aleixandre como un hombre preocupado por su entorno, no ya tanto mediatizado por la idea de la muerte, como por la trascendencia que este hecho tenga para los demás y para su propia existencia. Aunque, hombre vitalista al fin, apuesta siempre por la vida. De ahí su interés en mantener estrecha relación con Gimferrer, atender los comentarios de Leopoldo de Luis o ver el desenvolvimiento poético del hijo de éste, Jorge Urrutia, aunque muertes como la de Neruda, tal vez por el momento en que tuvo lugar para su patria, le producen una honda impresión.

A *Los cuadernos de Velintonia* tendrán que acudir necesariamente quienes quieran bucear en la vida y en la obra de Vicente Aleixandre, porque aquí están treinta y tantos años de su vida, relatados de forma magistral y configurando un documento de útil conocimiento para saber cómo y por qué tuvo lugar una existencia tan larga y fecunda para las letras hispánicas y, también, pueden sustituir de manera eficiente esas memorias que todo hombre importante suele escribir, a veces bajo el estímulo crematístico, y que suelen ser testigo parlante de su tiempo y su circunstancia. En este caso, José Luis Cano se ha limitado a contar una relación humana y a saber implicarla en los hechos literarios y de todo tipo que nos dan la visión de un intelectual y una época dignos de tener en cuenta, tal vez porque los acontecimientos que circulan por estas páginas sean tan importantes para la propia historia de España que su falta de

conocimiento podrían llevarnos a tiempos de ingrato recuerdo. En este sentido, el valor de Cano como cronista estriba en haber coleccionado estos hechos y estos diálogos y mostrarlos ahora como legado para un tiempo más libre y lleno de futuro.

Poesías Completas (1942-1984): Los versos de José Luis Cano

En la introducción a este libro dice precisamente Vicente Aleixandre: «Cuando veo a José Luis Cano, en su traje de la ciudad, en una habitación donde la luz se desmiente entre paredes que la cuadriculan, pienso en el andaluz que se crió con pies desnudos sobre las arenas vívidas de la costa». Pronto veremos cómo esta crianza a orillas del mar ha influído en la poesía de Cano.

Poesías Completas (1942-1984),[2] va a reunir el trabajo poético de Cano casi hasta hoy y lo hace de forma ordenada y sistemática. Los «Sonetos de la Bahía» reúne versos de 1940-1942 y de ellos decía Dámaso Alonso: «Sobre la luz dorada de la bahía, qué bella se desnuda la delicada, la difícil adolescencia del verbo». Sucede que Cano nació el 28-XI-1911 en Algeciras, y para él aquella habían es su propia cuna, su propio encuentro con la infinitud y con el misterio de la vida. Así dice:

Doliente vas y enamorada, oh luna,
por este mar cautivo, ahogadamente,
evocando un amor, un sueño, una
vaga melancolía sin oriente.

Los atardeceres, la playa, la arena son vehículos para derramar todo el amor del poeta; surgen nuevos paisajes, la luna les transforma, y existe una pasión dulce y arisca por un trozo de mar o una alondra volando «sobre el desnudo azul de la bahía», y ello se va configurando con imágenes nítidas de amores sosegados, de paisajes tranquilos, de versos bien medidos, rotundos, repletos de vehemencia, cálidos y oportunos. El poeta acude aquí al formalismo y nos deja una historia del mar que nunca le abandona y que rebosa sensaciones, trozos de amor que se hacen libro.

Voz de la muerte contiene versos de 1940-1944, dedicados a María Teresa, repletos de la violencia verbal que tan negra figura nos refleja, y, sin embargo, Cano nos los ofrece con una comedida lentitud, como si quisiera indicarnos que hemos de leerlos repensando cada palabra y sintiendo en nuestra propia carne la desazón de tal augurio fatal. Así, en el homenaje a Bécquer que titula «Elegía a unas manos muertas», dice:

Esas aves calladas ya no ignoran
la muerte que es venida.
¿No veis cómo repasan raudamente
la tarde sorprendida?

Todo tiene una especie de voz interior, de susurro, que nos acerca a los linderos de lo desconocido, tratando de enfrentarnos no a la muerte, sino a un mundo de paisajes

[2] *José Luis Cano,* Poesías Completas (1942-1984). *Plaza & Janés (Selecciones de Poesía Española). Barcelona, 1986; 200 págs., 750 ptas.*

diferentes y de prolongadas ausencias, como si se tratara de conocer otros abismos y de convivir desde ahora con tan fatales designios. Versos libres de muy bella factura musical y de acertadas intenciones elegíacas.

Las alas perseguidas (1940-1945) contiene versos aún de juventud, voces alborotadas ante un paisaje o ante el nacimiento de un amor, alegrías inquietas frente a alguna violencia, resentido vigor ante quien ya no existe. La mayoría son versos libres, musicales y amplios, con bella sonoridad y escogido lenguaje, pero también alterna con varios sonetos, de delicada configuración, como el dedicado a Miguel Hernández:

> Cuando estaba en tu vida esperanzado
> por verte y ser tu amigo y conocerte,
> vino esa madrugada y esa muerte
> y ese grito de amor desesperado.

Otoño en Málaga y otros poemas (1949-1954) que el poeta dedica a su hija Teresa nos ofrece versos donde el otoño todo lo magnifica, al tiempo que hace posible el amor y la contemplación tranquila de una calle, de unos labios, de un cielo con sus pájaros vagabundos. Versos de un lírico entusiasmo donde aparece un halo de eternidad embargando las cosas, cerrando los silencios, insertando a los hombres en esa libertad que les da la aventura:

> Poca cosa es lo que hace falta a veces para sentir la dicha:
> una luz, una flor, una brisa, una mano en la nuestra,
> o esta tarde que parece de carne, de suavísimo nácar,
> tarde entregada para un mirar lentísimo,
> para despacio entrarla, como un sueño, en el alma,
> para besarla pura, inmaterial, celeste.

Los versos siguientes tienen una independencia temática. Son «Cuatro sonetos a mi hija Teresa» y «A mi soledad», los primeros de una alta emotividad, como si cuanto existiera al otro lado de la hija, del ser querido, no tuviera ningún valor, no estuviera, como si el hombre se hiciera plenitud ante esa «maravilla de luz o rosa ardida» que todo lo puede, que todo lo anula, que es capaz de borrar las quimeras de dolor o huir de la tristeza; la carne se hace carne y la sensatez se vuelve locura y frenesí ante el sobresalto de un llanto o la «niñez dormida». El siguiente poema es una reflexión del poeta ante su propia soledad, en el que inquiere por su presente gracias al abandono anterior.

Con una dedicatoria «Al recuerdo de Emilio Prados, que me enseñó a amar las playas malagueñas» nacieron los versos de *Luz del tiempo* (1961-1962), como canto a la belleza, creadora de armonías imperecederas, y al mar que todo lo purifica y lo transforma, creador de luz y de amplias libertades, acaso imaginadas en la mente aún pura del poeta. Una polvareda musical queda al paso de los versos y un rumor de voces encadenan los silencios habidos tras la contemplación y la inquietud del tiempo pregonado:

> ... Contempla, pues, y vive
> esta belleza sola, puro sueño en el tiempo,
> lento olvido lejano de un dios que así perdura.

Los llamados «Poemas crepusculares» son evocaciones reposadas de otro tiempo, de otras compañías, de aquella lejanía del mar haciéndose dulzura en los momentos de

la incertidumbre o de la insatisfacción: es el hombre surcando paisajes que ahora quedan lejos pero que ayudan a seguir, a descubrir aún un mundo largo en que habitar silencios: «El territorio de la nada es a veces el más inesperado».

Los *Poemas para Susana* son un triunfo del amor, de la pasión más sincera, a modo de historia vivaz que recorre el corazón del poeta en la seguridad de que cuanto suceda permanecerá aún después de las miradas. Versos que no quieren nunca ser nostálgicos, por la presencia que del ser amado van dejando en la piel del poeta tras haber transformado su propia identidad, su ignota soledad y su nueva melancolía de ser maduro hollando como niño las primeras esencias de lo desconocido que tiene todo amor. Se nos transmite cierta candidez del hombre ante la figura de la mujer a la que espera y esos versos van dibujando un ser perfecto que reinará después de haber existido; sólo después, tras la última prosa poética, la amada emprende el vuelo y es el amante quien ya se siente muerto.

Retratos y evocaciones cierra el libro con once bellos poemas en los que aparece la amistad más pura, el dolor más certero o el más hondo afecto al dirigir los versos a Aleixandre, a Jorge Guillén, a Dámaso Alonso, a Gerardo Diego, a Ridruejo, Blas de Otero, Claudio Rodríguez, Gloria Fuertes, José Menese o a Marco, nieto del poeta. Es un verdadero recorrido por la vida, por la eternidad y por la primera luz, implicando a sus protagonistas en los laberintos de la existencia y en la sonoridad del olvido o el bullicio de la creación. Pero si de Gerardo Diego dice: «Iba soñando despierto, / presuroso en su vagar», para su nieto pide:

> Quiera el amor guardarle con sus alas doradas
> y en él descanse siempre de su combate diario.

Manuel Quiroga Clérigo

Las muchas huellas de Faulkner*

Al mirar con ojos de lince el panorama de la narrativa de nuestra postguerra civil, María Elena Bravo observa que durante casi un cuarto de siglo apenas se percibe en España la presencia de W. Faulkner, bien porque sea un escritor de difícil lectura, bien

* *María Elena Bravo,* Faulkner en España. *Ediciones Península, Barcelona, 1985.*

porque las corrientes y los gustos que dominan en el país presentan pocas coincidencias con la línea trazada por él. Entonces se pregunta: ¿Se trata por consiguiente de un retraso, uno de tantos, o de un caso extremo de elitismo? «Posiblemente no es ni una cosa ni otra —responde—, sino un índice más de la falta de tonalidad de nuestro país en aquella infausta época, cuando los lectores de Faulkner no llegaban seguramente al millar.»

En enero de 1933 apareció el primer artículo escrito en español sobre William Faulkner, con el título «Dos escritores norteamericanos»; su autor fue Lino Novás Calvo y apareció en el número 115 de *Revista de Occidente.* «Los primeros años de aquel tercer decenio del siglo ofrecían —comenta Bravo—, cierta semejanza en España y en Estados Unidos, ya que se trataba en ambos casos de una época de grandes crisis políticas y económicas.»

En octubre de este mismo año, y también en *Revista de Occidente,* vio la luz un segundo artículo, debido a Antonio Marichalar, y tuvo un eco mucho más amplio que el primero, ya que se trataba del prólogo de la traducción de *Sanctuary* que realizó Lino Novás.

Finalmente, María Elena Bravo, señala como fecha importante, el año 1940, cuando Jorge Luis Borges tradujo *The Wild Palms* (Las palmeras salvajes). Esta versión se leerá mucho en España, así como el resto de las traducciones realizadas en Argentina durante el decenio de los años cuarenta. «Hispanoamérica se convertirá —añade—, así pues, en mantenedora de la comunicación con Faulkner para los enclaustrados lectores españoles de la posguerra.» En 1944, con motivo de la segunda edición de la traducción de Borges, la reseña de *Las palmeras salvajes* hecha por Paulino Garagorri, vuelve a despertar el interés del lector español por Faulkner, al reconocer este crítico los méritos del escritor americano como novelista excepcional. Otro acercamiento crítico muy valioso durante el decenio de los años cuarenta lo lleva a cabo Ricardo Gullón y es el fruto de un interés que surgió a raíz de la publicación de *Santuario.*

La profesora Bravo llega a la conclusión de que, si bien durante la década de los cuarenta el nombre de Faulkner no desaparece totalmente de la crítica española, es más bien una herencia o un reenganche a la actitud de la época de la República. «Se mantuvo la llama de la comprensión y de la exégesis —dice—, no se produjo una crítica abundante, pero se evitó la creación de un vacío a nivel crítico y se hizo posible la supervivencia de un talante exigente y riguroso.»

En lo que se refiere al panorama mundial durante este mismo período de tiempo, la autora del presente ensayo tiene la impresión de que Faulkner parecía inspirar a una «quinta columna» intelectual, como un signo de rebeldía ante cualquier encasillamiento simplista de la realidad, a la manera de lo que les ocurrió a los ex combatientes norteamericanos.

Los lectores españoles de Faulkner

José Suárez Carreño, el pintor Juan Manuel Caneja, y los que se agrupan en torno a ellos: Francisco Benet, Manuel Lamana, Fernando Chueca, Carmelo Goitia, Carlos Gurméndez, Nicolás Sánchez Albornoz..., son citados como los primeros lectores y admiradores de Faulkner en la España de la posguerra. Todos ellos intentaban recrear una

FUE que recogiese un poco el espíritu de la Agrupación al Servicio de la República; eran izquierdistas, pero no comunistas, diferían del Régimen cuyo tono triunfalista les ofendía; también diferían del marxismo, pues se trataba de un pequeño grupo de intelectuales independientes. «Faulkner se convirtió para ellos en un mito —comenta Bravo—. Conseguían sus obras importadas de Argentina y leyeron *Luz de agosto, Las palmeras salvajes, El villorrio, Intruso en el polvo.*» «Admiraban además en el novelista —añade—, su independencia ideológica, el no haberse adscrito a ningún bando, ya que ellos se consideraban políticamente no alineados.»

El presente ensayo destaca el hecho de que los lectores españoles de los años cuarenta dieron muestras de gran tenacidad y resistencia, ya que las circunstancias oficiales empañaron el ámbito cultural, pero no pudieron impedir su expansión. La situación producida en España por la actitud cultural de la posguerra redujo a servidumbre a estos lectores, pero no consiguió dominarlos por completo.

Un ambiente parecido al que se ve en Madrid entre los lectores de Faulkner, es el de Barcelona de aquella época. El pequeño grupo catalán contribuirá sustancialmente a la ampliación del radio influencial de Faulkner, efecto que consiguen de dos maneras: en primer lugar, porque se trataba de futuros novelistas, a través de las propias obras; en segundo, a través de las traducciones que ellos mismos realizarán. Entre otros, destacan los nombres de Ramón Folch, Andrés Bosch, Jorge Ferrer Vidal-Turull, Ricardo Fernández de la Reguera, etc.

El culto a la crueldad

El primer paralelismo que la profesora Bravo establece entre el novelista americano y un novelista español, Cela, lo hace con dos obras clave de cada uno de estos literatos: *Santuario* y *La familia de Pascual Duarte,* la primera publicada por primera vez en 1931, y la segunda en 1942, once años después.

De *Santuario,* Faulkner decía que era «una idea chabacana concebida deliberadamente para hacer dinero». Cela, por su parte, dijo en su día de *La familia de Pascual Duarte:* «Empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello me quedó como un petardo».

Las dos novelas comparten un tono pesimista, presentan mundos en crisis, valores que se desmoronan y seres humanos arrastrados por esa hecatombe. El primer aspecto que empareja a las dos obras es el escatológico violento, que choca contra la actitud estética y la ética tradicional.

El *Santuario* de Faulkner marcó pauta entre los novelistas de su tiempo, hasta llegar a crear con su influencia lo que se llamó «Escuela de culto a la crueldad», escuela que marcará profundamente al tremendismo español.

«Hay una serie de circunstancias —dice María Elena Bravo—, tanto de orden social como derivadas de una actitud humana y artística muy parecida entre Faulkner y Cela.»

La novela de Ricardo Fernández de la Reguera, *Cuando voy a morir,* que fue Premio Ciudad de Barcelona en 1951, es comparada con *Las palmeras salvajes* de Faulkner, porque en ambas se expresa el mismo afán de detener el tiempo y la misma derrota.

El esquema de ambas novelas cuenta con situaciones parecidas; presenta como conflicto una historia de amor, su gestación, su desarrollo y desenlace.

La autora de *Faulkner en España* afirma que la respuesta a la lectura del novelista americano en los años cuarenta fue «vigorosa y original». Original por la inmediata comprensión con que su obra se recibió en nuestro país por parte de grupos o individuos que, manteniéndose al margen de una cultura muy mediatizada desde estamentos políticos, lograron conseguir unos conocimientos y una curiosidad intelectual que mantuvo su vitalidad creadora.

Gradual salida del túnel

Mil novecientos cincuenta fue un año importante para la gradual salida del ostracismo en que España había vivido los años anteriores. A partir de estas significativas fechas de sucesivas aperturas al exterior, también empieza a ser frecuente el encontrar referencias a Faulkner en revistas literarias y en diarios. «Contrasta esta circunstancia —escribe Bravo—, con la anterior de crítica escasa y lectura intensa.»

José María Castellet es citado como el crítico español de esta etapa que más influyó en los jóvenes novelistas de nuestro país, al mostrarse abiertamente partidario de la novela norteamericana y francesa, apoyando claramente la obra de Faulkner. Esta postura dura sólo un cierto tiempo, porque a medida que el realismo crítico se inclina hacia el objetivismo, las novelas de Faulkner van perdiendo interés para el grupo encabezado por Castellet.

José María Valverde y Arturo del Hoyo también son recordados como personajes que se han ocupado de la obra de Faulkner en repetidas ocasiones. En esta misma línea crítica es citada Concha Zardoya. Según afirma la profesora Bravo, todos los incipientes escritores de los años cincuenta leyeron a Faulkner. Efectivamente, parece ser que fue uno de los autores favoritos de Ignacio Aldecoa y su grupo de amigos: «Ignacio —son palabras de la esposa de Aldecoa— colocaba a Faulkner entre los grandes con Dostoiewski; hablábamos mil veces de ellos...»

Elena Quiroga, reconocida por su espíritu independiente, más allá de cualquier capilla o consigna, tampoco queda a salvo de la influencia de Faulkner, hasta el punto de que en su obra *La careta,* críticos como Eugenio de Nora, detectan una «técnica visible y deliberadamente faulkneriana». Por su parte, Elena Quiroga aclara: «Para mí el descubrimiento de Faulkner fue un enriquecimiento de la fórmula novelística. No se trataba exactamente de influencias, sino de escribir después»... Quiroga dice que lo que le interesa de esa forma de novelar es: «El ritmo de su narración total, la voz musical potente que crea el mundo, el uso del tiempo, el papel de la infancia en la realidad del hombre adulto, la relación entre el subconsciente y lo real de la vida, su poesía oscura y su misterio, la técnica y las estructuras, el montaje de la novela porque es real y no artificioso y, finalmente, las imágenes bíblicas y el uso que hace de la mitología».

La careta, publicada por primera vez en 1955, es una obra de gran interés en el recorrido literario de Elena Quiroga, y también en la novela española de los años cincuenta. El planteamiento que la autora hace del mal, la responsabilidad, la verdad y

la autoaceptación o la mentira y el autorrechazo presenta —en opinión de la profesora Bravo—, un gran parecido con *Requiem for a Nun.*

Los hijos muertos, de Ana María Matute, también se considera que tiene un eco general de Faulkner. Uno y otra, escriben sobre la gente, el hombre en su lucha constante con su propio corazón, con el corazón de los otros y con sus propias circunstancias. En la obra de Matute aparecen aspectos tratados en *El ruido y la furia, Desciende, Moisés* y *¡Absalón, Absalón!;* el nacimiento, el esplendor y la decadencia de dinastías familiares y la relación entre vida y tradición.

La novela que ganó el Premio Nadal 1960 y el Premio de la Crítica de 1961, *Las ciegas hormigas,* de Ramiro Pinilla, según la profesora Bravo, debe mucho a una lectura atenta de Faulkner. Con motivo de su primera edición, los críticos ya lo apuntaron, y el propio Pinilla tampoco lo negó. Bravo piensa que Faulkner le dio a Pinilla «la posibilidad de enfrentarse con un material novelístico que ya poseía previamente, proporcionándole la lectura una manera de expresar ese mundo. La obra de Pinilla, una vez retirada la falsilla que pudo constituir la ayuda de Faulkner, supervive por sus propios méritos».

En la novela que se publica en España durante la década de los cincuenta, se hace perceptible la lectura de Faulkner en diversos aspectos, en muchos autores; el ensayo que comentamos, cita, entre otros, a Pedro de Lorenzo, Alejandro Núñez Alonso, Andrés Bosch, los hermanos Goytisolo, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Jesús López Pacheco, Ildefonso Manuel Gil, etc. «La deuda que la novela española de los años cincuenta revela con relación a la obra de Faulkner es muy considerable —comenta María Elena Bravo—. Durante estos años, se constata casi una ansiedad por parte de los jóvenes para crear una novela que se inspirara con preferencia en los modelos buscados fuera de las fronteras nacionales. William Faulkner fue uno de los modelos.»

Difusión que no decae

Durante los años sesenta y comienzo de los setenta, la obra de Faulkner adquiere una difusión cada vez más considerable. El hecho de que el novelista falleciese en 1962, fue aún motivo de una mayor atención. En España, concretamente, por entonces llegó a ser reconocido como figura universal.

Si como tantas veces se ha dicho, para muestra vale un botón, entre los muchos comentarios que los críticos españoles han hecho en torno a Faulkner, citamos lo que Tierno Galván dice en sus *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna:* «La literatura de violencia emocional y del aire libre de Hemingway y la violencia doméstica y obsesiva de Faulkner son un reactivo que, salvadas las distancias, equivale a la aportación de *El lobo estepario* de Hesse».

Bien entrados ya en la década de los ochenta, María Elena Bravo señala en su reciente trabajo sobre Faulkner, cómo la fiebre faulkneriana ya ha pasado, y que todo apunta a que, en la actualidad, se está fraguando una nueva novela: «A la vista de las ediciones de Faulkner —dice—, en esta última etapa de su penetración en España y de la comprensión que refleja la crítica, se puede decir que el novelista ha pasado a formar parte de un patrimonio cultural. Leer sus novelas ya no es ni descubrimiento ni desafío, y

sí, en cambio, en algunos casos, como se verá, un autor que no ofrecerá curiosidad que compense la laboriosidad de la lectura. Su influjo, sus radicales innovaciones, vendrán ya en la pluma de otros novelistas y las huellas de lecturas penetrantes se borrarán poco a poco».

La profesora Bravo cita como otros caminos de penetración de Faulkner en España, la nueva novela francesa y, sobre todo, la novela hispanoamericana: Rulfo, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez.

En opinión de Félix Grande, que la autora de *Faulkner en España* recoge en su trabajo, «A Faulkner lo conocieron y se interesaron por él todos los novelistas más inteligentes», y considera que «es uno de los diez nombres fundamentales en lo que va de siglo». Para constatar el peso de la lectura de Faulkner en España y la influencia que ha tenido en nuestros novelistas de los últimos tiempos, el presente ensayo finaliza sus páginas analizando tres novelas que a la autora le parecen claves: *Cinco variaciones, Tiempo de silencio* y *Volverás a Región.*

Tres autores, tres novelas

Cinco variaciones, de Antonio Martínez Menchén, apareció en 1963, y es un testimonio de la búsqueda a la que se dedicaron los jóvenes de los años cincuenta en su afán por renovar la novela española. Martínez Menchén es situado entre Faulkner y Joyce, advirtiéndose la presencia del primero en el uso estructural de símbolos, los espejos como emblema de la propia novela; en la combinación de diversos tonos narrativos, especialmente en la representación del paso de la conciencia a la subconsciencia mediante el uso de la tercera persona subjetiva y de los diversos grados de monólogo interior; por último, en la creación de los ambientes estancados y resentidos.

«La diferencia básica entre Faulkner y Martínez Menchén —dice María Elena Bravo—, es la falta de dinamismo argumental, y aquí surge el parecido, de carácter más negativo, con Joyce.»

Al referirse al autor de *Tiempo de silencio,* la profesora Bravo opina que éste y W. Faulkner muestran gran afinidad en los presupuestos filosóficos y estéticos que cobran vida en sus respectivas creaciones. Ambos escritores crean una obra dinámica que exige una constante participación del lector. Por su parte, Martín Santos enseguida comprendió el excelente vehículo que proporcionaba la novela faulkneriana para expresar los problemas existenciales.

En opinión de Bravo, Martín Santos «de Faulkner ha tomado el concepto de tensión entre opuestos manifestado en la palabra, en el tono, en la presentación de los personajes, en la situación límite, en la perpetua moción que postula un equilibrio que ha de buscar el lector, el equilibrio que sugiere ese espacio silencioso que queda entre dos tensiones opuestas y simétricas; todos estos conceptos son indudablemente los originadores de lo que Martín Santos designó como realismo dialéctico».

En lo que se refiere a Juan Benet, el presente ensayo reconoce que su obra constituye la búsqueda de una contribución original a la novela española. Al hablar de *Volverás a Región* y su relación con la obra del escritor sureño, la autora del trabajo que comen-

tamos dice: «La novela que crea Faulkner, que crea Benet, no explica la vida, trata de reflejar la vida en su maraña. Al leer sus escritos no actuamos como testigos de otras vivencias, sino que la novela, subrogado de la vida y vida misma, nos hace conocer mejor el enigma de nuestra naturaleza, nos enfrenta con el problema de la lengua, de la memoria, de las creencias y del conocimiento por vía artística, es decir, por una vía intuitiva que resiste a la lógica y a la razón y es distinta a la ciencia y a la historia».

En otras muy distintas novelas de los años sesenta y setenta, continúa viendo María Elena Bravo la influencia de Faulkner de manera más o menos matizada, y cita *El miedo y la esperanza,* de Alfonso Martínez Garrido; *El ruido y la furia,* de Antonio Ferres; *Las ratas,* de Miguel Delibes; *Un olor a crisantemos,* de Segundo Serrano Poncela; *Florido Mayo,* de Alfonso Grosso; *El libro de las visiones y las apariciones,* de José Luis Castillo Puche, y muchas más.

«En todas estas novelas —dice María Elena Bravo—, escritas durante el último período del franquismo se observa una actitud de examen de conciencia, en la que el personaje narrador indaga los efectos de la sociedad en su devenir individual y su responsabilidad personal, a la manera de Quentin y su atormentado y comprometido sentir con respecto al Sur.»

Después de leer con atención este exhaustivo ensayo, no cabe más que reconocer la gran influencia que William Faulkner ha tenido en nuestra novela contemporánea, marcando nuevos y diversos derroteros.

Isabel de Armas

Pasiones y testimonios del Descubrimiento*

El descubrimiento de América ha originado a través de los siglos todo tipo de elucubraciones y fantasías. La utilización de adjetivos encendidos y altisonantes por parte de algunas *almas imperiales* ha estado a la orden del día. Tampoco faltaron en la orilla

* La Edad del Oro. Crónicas y testimonios de la conquista del Perú. *Edición de José Miguel Oviedo. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets Editores/Círculo de Lectores. Barcelona, 1986; 377 págs.*

opuesta imágenes bárbaras y crueles de comportamiento de los españoles, en su totalidad, hechas por propios y extraños.

Pero no todas las interpretaciones que se hicieron sobre la conquista de América fueron así, evidentemente. Lo sorprendente es que cuando se van a cumplir los quinientos años de estas efemérides todavía, por insólito que parezca, algunos continúan con las espadas de la polémica en alto, a pesar de los muchos soles y crepúsculos vistos desde aquellas lejanas fechas hasta nuestros días.

En *La Edad del Oro* no se hace interpretación alguna, y el lector es libre de hacer la suya propia, debido a que en este libro se ofrece un compendio de crónicas y testimonios de la conquista del Perú seleccionadas por José Miguel Oviedo, en cuya introducción se indica que para llevar a cabo tan laboriosa tarea ha tenido en cuenta en cada uno de los fragmentos transcritos: su carácter testimonial, contenido histórico, precisión de detalle, procedencia u oportunidad en el tiempo, vuelo imaginativo, curiosidad científica o interés humano, mérito literario como texto narrativo, etc.

Los textos de cuarenta autores que escribieron sobre la conquista del Perú componen el friso de esta importante obra. Van desde Acosta, Garcilaso de la Vega, Cieza de León, Ruiz de Arce, hasta Molina «El Cuzqueño» o López de Gomara, sin olvidar el genio ardiente de Bartolomé de las Casas.

Es curioso observar en casi todos estos textos el carácter pasional que los envuelve, algunas veces en una «maraña de leyendas y creencias que hoy nos parecen ingenuas», pero que en su momento debieron tener una fuerza inusitada. Muchas de estas opiniones, por iluminadas que nos puedan parecer actualmente, eran las canónicas en su tiempo, y muchos creían en ellas como en artículos de fe.

Si cerramos los ojos y nos trasladamos a aquel Nuevo Mundo que nos cuentan los cronistas, las gasas de la niebla nos hacen perder la frontera entre el sueño y la realidad. O como dice Vargas Llosa en el prólogo: «Historia y literatura —verdad y mentira, realidad y ficción— se mezclan en estos textos de una manera a menudo inextricable. La delgada línea de demarcación que las separa está continuamente evaporándose para que ambos mundos se confundan en una totalidad que es tanto más seductora cuanto más ambigua, porque en ello lo verosímil y lo inverosímil parecen una misma sustancia».

En los varios centenares de fragmentos que componen esta antología de textos se puede comprobar casi siempre la prepotencia, en casos atropelladora, del conquistador frente al conquistado. La idea del «nosotros tenemos la verdad en la mano», y «vosotros estáis en el error», es demasiado evidente. Los vencedores imponen siempre a los vencidos sus dioses, su fe y sus costumbres: Que los dioses «de otros» pasen *a ser demonios es algo conocido a la luz de las religiones antiguas de grupos con conciencia étnica muy fuerte, para los cuales el Dios por excelencia, el Dios único, es el del propio grupo.*

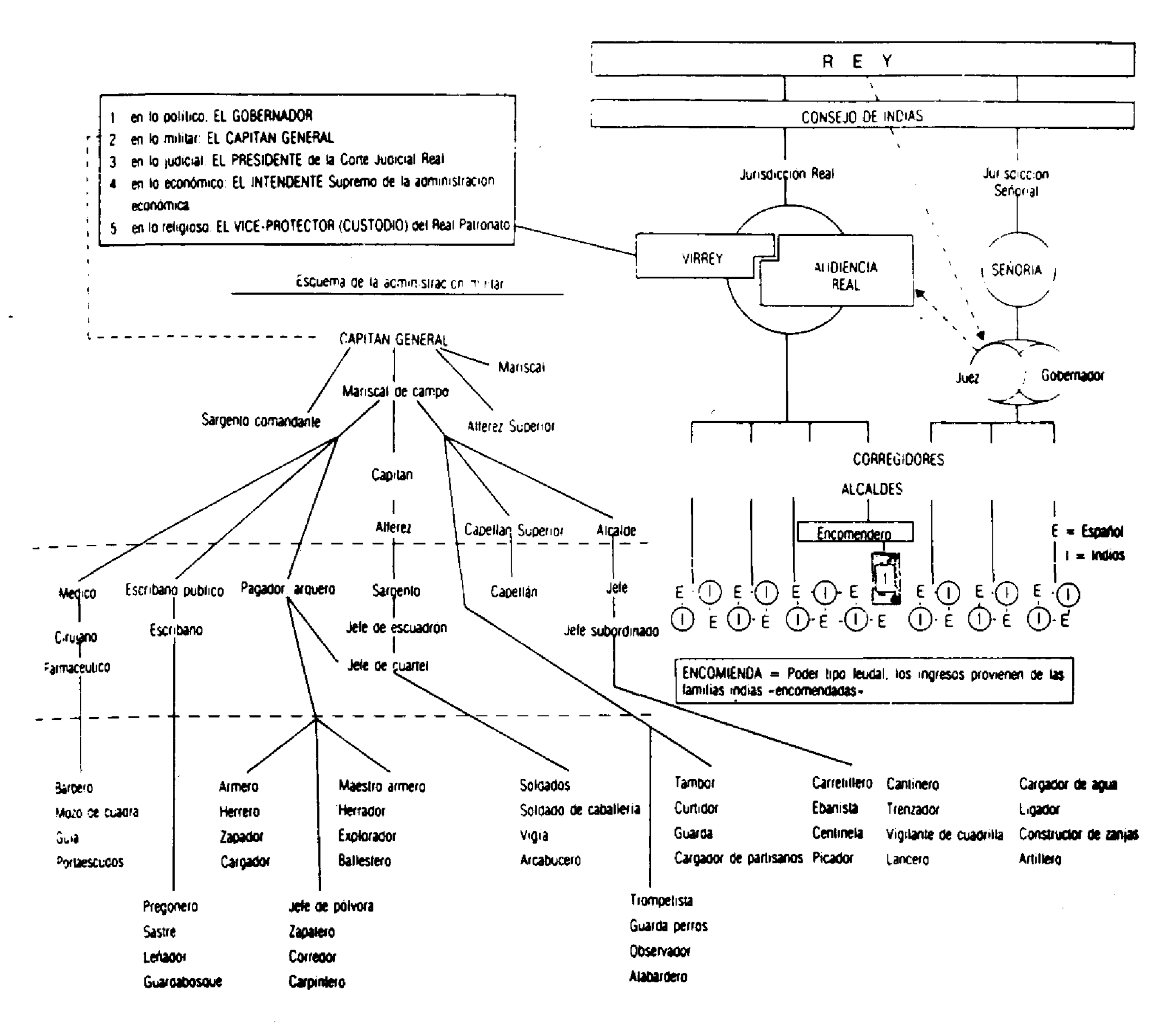
En la mayoría de los textos que aquí se transcriben se destaca de forma palmaria el «nosotros» frente al «ellos». Por lo demás, no se debe perder de vista que los misioneros evangelizadores del Nuevo Mundo se referían casi siempre a los cultos indígenas como a cultos «demoníacos». *En este aspecto el misionero español de los siglos XVI y XVII era un fiel heredero de los teólogos cristianos que hicieron la crítica del paganismo con San Agustín a la cabeza y con Lactancio, Teodoreto o Clemente de Alejandría en medios y culturas distintas.*

Algunas de las interpretaciones que se hacían de «los otros» por parte de la mayoría de los conquistadores son memorables. A pesar del tiempo que nos separa de ellos, no dejan de sorprender sus opiniones, oigamos algunas:

La gente que habita en estos llanos es grosera, sucia, no esforzada ni hábil; viste poco y malo, cría cabello, y no barba; y como es gran tierra, hablan muchas lenguas. En la sierra, que es una cordillera de montes bien altos, y que corre setecientas y más leguas, y que no se aparta de la mar quince, o cuando mucho veinte, llueve y nieva reciamente, y así es muy fría. Los que viven entre aquel frío y calor son por la mayor parte tuertos o ciegos; que por maravilla se hallan dos personas juntas que la una no sea tuerta. Andan rebozados y tocados por esto, y no por cubrir, como algunos decían, unos rabillos que le nacían al colodrillo (Gomara, *Historia de las Indias,* 1.ª parte).

ESQUEMA Y JERARQUIA DE LA ADMINISTRACION DEL VIRREINATO DEL PERU

(La Edad del Oro, pág. 247)



Es gente muy viciosa, ociosa, de poco trabajo, melancólicos, cobardes, viles, flojos, tibios, mal inclinados, mentirosos, ingratos, de muy poca memoria, y de ninguna firmeza, y algunos ladrones y enviadores; son también idólatras, abujioneros, adúlteros, dados y acostumbrados a pecados nefandos y abominables; y cada uno de estos indios tenía a una, dos o tres mujeres, o las que más podían sustentar, y no sólo para el uso y ayuntamiento que naturalmente suelen

tener los casados, mas para otros bestiales y nefandos pecados, de que se usaban en muchas maneras, así ellos como ellas, por ser como, en efecto eran, muy desordenados y sucios en lo que era este vicio de la carne en todos cuantos excesos se pueden pensar e imaginar; y el que de ellos tomaba cargo de ser mujer o hacer su oficio en aquel bestial y descomulgado acto, luego se vestía en hábito de mujer y así trataba y le daban oficio como a tal» (Murúa, *Los orígenes de los incas,* III, cap. IV).

Las indias casi todas ellas andan desnudas todo el año, y traen unas pampanillas de lienzo delgado para cubrirse la cosa, si es casada, y si es virgen y doncella, que llaman china, aunque sean de veinte años no se ponen nada, antes andan desnudas en cueros, y ahora cuando ven a los españoles se ponen una camisa o hábito muy largo hasta los pies, de un lienzo muy delgado, que se trasluce todo lo que tienen. Traen los cabellos sueltos por las espaldas, sin trenzarlos, y pónense por afeite un poco de bermellón o de almagre, pintándose las caras de mil maneras, que parecen al demonio, y ni por maravilla se lavan las caras, ni el cuerpo, y por eso andan muy sucias y hediondas, que si se lavasen no tienen sino buen parecer y de buen rostro». (Gutiérrez de Santa Clara, *Historia de las guerras civiles,* III, cap. LXI.)

Lo que resulta más sorprendente es que estas opiniones las hacían gentes que se confesaban cristianas... Eran otros tiempos, es cierto, pero la vieja máxima del cristianismo *todos somos iguales,* por lo que se ve, no era tenida muy en cuenta. En este sentido son sintomáticas las palabras del Padre Acosta (1540-1600), el cual advierte que al ser los indios de ingenio «corto y pueril», el jesuíta propone que deben ser tratados como «niños y mujeres o, mejor, a la manera de las bestias».

Los dioses «nuestros» eran naturalmente los verdaderos. Las interpretaciones demoníacas que se hacían de las creencias de «los otros» son realmente insólitas. En un texto atribuido a Blas Valera *(Las costumbres antiguas)* se dice que «no creo que ha habido gentilidad tan dada a la superstición como la peruana... Dejando aparte lo que toca a su religión falsa, sus dioses, sus sacrificios y sus templos, sus sepulcros, oratorios, sacerdotes y hechiceros, lo que es superstición, aprécianlo desde niños...»

Entre los textos de esta antología aparecen algunos que podrían pasar a la crónica de sucesos fantásticos como el que relata Cieza sobre las consecuencias del bestialismo en aquella tierra: «... dicen también (que yo no lo he visto) que hay unas monas muy grandes que andan por los árboles, con las cuales, por tentación del demonio (que siempre busca cómo y por dónde los hombres cometerán mayores pecados y más graves), éstos usan con ellas como mujeres, y afirman que algunas parían monstruos que tenían las cabezas y miembros deshonestos como hombres y las manos y pies como monas».

Ahora bien, en esta selección de textos también se exponen comentarios sobre la vida cotidiana de los conquistadores que vivían en el Perú, que seguramente se podrían aplicar a colonizaciones posteriores y muy posteriores en distintos países. «Todos los gobernadores y jueces —dice Acosta— tienen puestas sus miras en volverse a España; a ello dirigen todos sus afanes, sus preocupaciones y sus alegrías. Las tierras de Indias las tienen sólo como algo ajeno y extraño. Y así se cuidan muy poco de lo que no aman nada». *(De procuranda,* III, cap. V [1588].)

También se queja Molina «El chileno» (1494-1580) que «no había español, por pobre que fuese, que pasase por pueblo o camino que no le habían de dar oveja y cordero para comer y sus piezas, y, si el cacique o señor no se lo daba, le molía a palos» (Relación [1552]).

Los documentos y textos de este o parecido signo, son numerosos en esta antología.

También la iconografía de *La Edad del Oro* es variadísima: dibujos, grabados de distintos siglos, reproducciones y estupendas fotografías de paisajes, gentes, objetos y monumentos.

En cualquier caso, sorprende ver reproducido un fotograma de la película *Aguirre o la cólera de Dios,* del cineasta alemán Werner Herzog, donde se nos presenta un Lope de Aguirre, interpretado por el actor Klaus Kinski, excesivamente wagneriano, y que muy poco o nada debió tener con el colérico personaje vascongado. Aguirre fue retratado por alguien que le conoció, Fray Reginaldo de Lizarraga, de esta forma tan aguda: *un vizcaíno llamado Lope de Aguirre, de mediana estatura, no muy bien tallado, cojo, gran hablador y jurador, si no queremos decir renegador... Vi a este Lope de Aguirre muchas veces siendo yo seglar, sentado en una tienda de un sastre vizcaíno, que en comenzando a hablar hundía toda la calle a voces.* ¿Qué tendrá que ver este Lope de Aguirre con el estilizado al máximo por Herzog? Pero esto en el conjunto del libro es sencillamente una anécdota.

Al margen de reconocer el gran valor de la memoria de un pueblo en este libro, se hecha muy en falta al término de cada uno de los textos transcritos, una mayor información tal como lugar o fecha de edición. Es cierto que al final del libro se hacen unas útiles notas sobre autores y textos, pero esto no impide para que en las consiguientes crónicas y testimonios de la conquista del Perú se aporten estos datos fundamentales, no ya para los investigadores sino para el público en general.

Emilio Temprano

Una poética obsesión

Por suerte para la literatura y para las demás artes ya se está dejando de hablar de «la inspiración» como materia prima de la producción intelectual. El «caballo volador» de que hablaba Bécquer, era entendido como un generoso fantasma que acudía en ayuda del artista cada vez que éste se disponía a trabajar ya fuera frente al lienzo en blanco, el papel o el trozo de mármol, todo ello duro, en su estado amorfo.

Creo que es concretamente desde Neruda cuando se viene hablando del Trabajo, con mayúscula, como base y principio del quehacer artístico. Neruda era un obrero de su oficio. Se ponía el «mono» todas las mañanas y herramientas en mano, procedía a sacarle al torno de su escritorio lo más moldeado de sus figuras, metafóricas, poéticas. A partir de este concepto planteado por el chileno y demostrado paso a paso en su ingen-

te obra, a la literatura el gran público viene mirándola de otra manera, cogiéndole un poco más de respeto. El escritor ya es considerado un trabajador, con todos los respetos que se le prodigan al albañil, el médico o el camarero. Antes era una especie de soñador sin almohada, un ser que andaba flotando por la calle sin horizonte ni futuro; hasta de parásito social le habían llegado a tratar ciertos populachos.

Pero he aquí que Héctor Rojas Herazo da una pirueta en el espacio conceptual y no nos habla de inspiración y ni siquiera de trabajo con toda la connotación madrugadora y fichadora que esto pudiera tener. No. Nos habla de obsesiones. Su producción literaria es fruto de los millones de cosas que le obsesionan, hasta el punto, ahora sí, de que las obsesiones le tienen empleado, le pagan sueldo, como ha llegado a decir. Y *Celia se pudre,* su última entrega,* no es más que el producto de sus inacabables obsesiones, de ahí el volumen del libro, que no obstante Rojas Herazo se ha visto en la obligación de prensar al máximo para que esas páginas no desbordasen el millar y medio largo que tendría la descripción poética de tanta obsesión.

Incluso de vasto poema se ha llegado a calificar esta novela de la que en ocasiones el despistado lector podrá perder el hilo argumental de la epopeya. Rojas Herazo no nos propone una historia con un perenne desenlace de sucesos que por obligación deban tener un final feliz o desgraciado. Las cosas están iguales a todo lo largo del libro, simplemente porque la obsesión jamás abandona al cuerpo del que se ha posesionado. Desde el principio lo ha hecho suyo y no va a salir de él ni con el más eficaz de los exorcismos. El pulso que mantiene Rojas Herazo con el duende es uno que siempre estará en mitad de la raya y las manos vibrarán lo que dure la prueba que al final de cuentas quedará en un decoroso empate. El pudrimiento de Celia es esa obsesión de la que se ha tomado posesión acaso desde el mismo momento de la concepción. La poesía viene a hacer de artesano que aprovechando lo mejor de su arte filigránico, talla el diamante en bruto que es lo obseso y que al encontrarse con lo poético, saltan al espacio con furia, como la erupción de un volcán que ha estado acumulando energía en el centro de la tierra y que al fin se ha decidido a expulsarla a un exterior a lo mejor árido y sediento de vida. La obsesión áspera de Héctor Rojas Herazo se amanceba afortunadamente con su musa ágil y diáfana y de allí salen un sinnúmero de episodios que en manos de un escritor sin perspectiva metafórica, que los hay y son legión, no serían más que la exposición cruda y anodina, desprovista de magia.

Rojas Herazo ha querido ser honesto, pues como se apuntaba antes, el inmenso caudal de sus obsesiones daba para muchas páginas. El esfuerzo que ha supuesto a lo mejor nos ha privado de una exposición más amplia de la obsesión como elemento literario, pero en descargo de esto hay que anotar la valentía del autor al arriesgarse a dar a la imprenta ochocientas páginas de novela, precisamente a un público poco amigo de la comunicación mental con el arte. Es otra de las malas suertes de la literatura, enfermedad que no padecen sus hermanas. La música, por su carácter de emisión a buena distancia del espectador, se presta a que sea consumida con más facilidad aunque, claro está, cae en el peligro de ser pasto de la frivolidad y otros males. No obstante, está

* Celia se pudre. *Héctor Rojas Herazo. Editorial Alfaguara. Madrid, 1986.*

en ventaja con respecto a lo escrito, pues al texto debe acudir el cliente, con toda su capacidad para interesarse por lo que un señor ha plasmado allí en incontables horas de su vida. Pero Rojas Herazo ha sido valiente en este sentido, en vez de dividir el tema en un sinnúmero de libritos como para que ni editorial ni lector se asustasen. Pudriendo a Celia en diez o más tomos, Rojas Herazo a lo mejor, tendría más espacio y tiempo para pintar allí, en un acrílico más diciente y tenaz, la inmensidad que lo obsesiona. Pero al telegrafiarnos de tal forma la novela, nos compensa de la brevedad y recopilación, pues la obligación por el descubrimiento y el acompañar paso a paso lo expuesto, resultan ejercicio interesante del que se pueden extraer interesantes elementos, si el lector está decidido plenamente por un aprendizaje literario. Rojas Herazo no es que se proponga una labor didáctica en *Celia se pudre,* pero lo logra involuntariamente, con el inmenso derroche de originalidad y recreo de poesía, todo en extenso, de poca circulación en nuestro medio hispano.

La multitud de alegorías que hay en esta novela, sería una enumeración prolija que no vendría a cuento en esta reseña. Aludiendo a temas y sentimientos tan dispersos como el amor, el odio, la envidia, la mediocridad y el conformismo, el terror y la alegría (muchas veces presentados por separado, otras en singular conjunto) Rojas Herazo sabe penetrar perfectamente en el alma humana y recordarnos que el ser humano está compuesto de todos estos materiales y que hay que hacer hincapié en ellos y no con ánimo de recreo pernicioso, sino más bien como exorcismo purificador. De todos estos elementos podría destacarse el terror pues, como Rojas Herazo ha dicho en muchas ocasiones, él es germen que está en mucho de lo que hace. Es el epicentro de su pintura y no es ajeno tampoco a sus novelas y poemarios; podríamos decir que le acompaña como un estigma, una marca indeleble, de la que trata inútilmente de liberarse y que apenas calma, sin llegar a sanar en su totalidad. Dice Rojas Herazo que... «el hombre vive desde y por el terror. Es algo que le acompaña desde el mismo momento de su nacimiento, puesto que terror tenemos a toda contingencia humana que pudiera destruirnos. La arquitectura humana es tan frágil que cualquier accidente, por mínimo que sea, podría dañarla irreparablemente y hasta destruirla por completo. Por eso el terror nos acompaña siempre y se convierte en una sombra ingrata. Por eso yo no puedo olvidarlo como personaje». Pues bien, fiel a la anterior descripción, el personaje que protagoniza *Celia se pudre* es una víctima del terror que le produce el estar toda la vida metido en un ministerio, con un cúmulo de aspiraciones sin realizar y que le han venido mordiendo desde niño. Pero la suerte está echada pues el resto de sus días se dibujan como una larga serpiente, casi muerta, con una energía viva pero no vívida, días que por fuerza tendrán que transcurrir entre las paredes del ministerio. Un ambiente no embalsamado pues sería demasiada la dicha, y sí momificado que no viene a ser exactamente lo mismo. El embalsamamiento conserva el cuerpo intacto para toda la posteridad y la momificación presentará un cadáver que se ha negado a una noble y digna putrefacción. La diferencia estriba en que el funcionario a cambio de no vivir en plenitud, pugna contra el destino por un glorioso embalsamamiento que al menos le compense de la desgracia. Pero la imposibilidad se masca a cada paso, pues la vida que transcurre entre aquellos muros, apenas dulcificados por una compasiva luz de neón, no es más que la menos propicia a un esmerado proceso de embalsamamiento. Y no lo es, pues los ungüentos usados son los de la mediocridad y el conformismo que, como

un halo de ingratitud, sobrevuelan la cabeza del funcionario. Entonces él, sin remedio, empieza a pudrirse pero en una dimensión cuyo divertimiento le compensa de la desgracia; se pudre por delegación, en el recordar constantemente a su abuela, personaje ya mítico en todo el bregar literario de Héctor Rojas Herazo. Con la abuela como vocera vienen personas y escenarios, episodios de todos los colores de la vida del pueblo, cuya psicología y enfoque de la vida están en continua discordancia con el ambiente que ahora rodea y absorbe al pobre funcionario. El se muere en esa arena movediza y lucha por no verse tragado, lo que va logrando y que a la vez le sirve de bálsamo para hundirse por completo.

A reflexión sobre la Colombia actual alude la solapa del libro. Creo que no es solamente sobre la actual sino sobre la de siempre, ya que sería muy difícil dividir la historia del país en dos, tres o en las partes que fuera necesario en una epopeya novelística. Para ello tendríamos que acudir a la política, a la historia, economía y otras ciencias y darle al trabajo, no el nombre de novela, sino de tratado o ensayo. La reflexión que se hace Rojas Herazo en *Celia se pudre* sobre su país, no es científica sino poética, con la sangre corriéndole en las manos llenas de luz.

La Colombia actual se presta a muchas interpretaciones y si hay que ser fiel a la realidad, la reflexión sería muy dolorosa. Es un país que presenta una decadencia antes que le haya llegado el triunfo, donde se está pagando muy cara la anarquía que los gobiernos anteriores han permitido en un alarde de liberalismo y de apertura democrática. El que el narcotráfico campe por sus respetos, llegando a convertir al país en una especie de tierra de nadie y de todos, se debe a la corrupción a todos los niveles. Cuando se llega a Colombia se siente como si allí no hubiera gobierno y conceptos como Estado, Justicia, Policía, fuesen una caricatura. No es que toda esta sarta de desgracias vengan plasmadas cruda o implícitamente en *Celia se pudre,* pero sí habría que hacer una reflexión de la Colombia actual, como alude la solapa, habría que empezar por ahí y terminar por el mismo sitio.

Si hay reflexión sobre Colombia no es solamente acerca de la actual sino de la de toda la vida, aquella nación subterránea que no muere nunca, que resiste a todos los embates del tiempo. Dicen que el tiempo no perdona, pero a veces sí deja cosas que son indestructibles y esos valores impermeables del país sí están reflejados en la novela de Rojas Herazo. Valores que muchas veces, no es que lleguen al divorcio, pero sí a la matización precisa que diferencia a las dos partes que componen al país; y no es que lo dividan necesariamente. Colombia, junto con Venezuela, presenta la singularidad de aglutinar en un solo territorio a dos de los muchos ámbitos que integran la sociología latinoamericana: el Caribe y los Andes. Los países ribereños de este mar, que durante el Imperio español llegó a tener tanta influencia como el Mediterráneo, son por color de su paisaje y etnografía un tanto diferentes a los que tienen la Cordillera como punto de asentamiento, ya sea poblacional o como simple referencia geográfica. Incluso se ha llegado a hablar de una confederación de Estados del Caribe, Mercado Común Caribeño, etc. Al mismo tiempo, los Andes presentan su propia dinámica socio-económica, que no es que sea antagónica con la del Caribe, pero sí se hace necesario detenerse en la matización. Colombia, como Estado enclavado entre ambas realidades, es partícipe de lo que suceda arriba en las cumbres y a orillas del mar cálido. Y no siempre

esta situación que le han dado la geografía y la historia ha sido punto de conciliación y de diálogo. Así mismo, la existencia de una rivalidad, velada, entre las dos partes del país es latente. En Colombia, como en todos los países de corte unitario, el centralismo tiene la culpa de todo. Desde allí se mira al resto de la nación como a las «provincias», del mismo modo que en España, como si la capital fuese la metrópolis de un supuesto imperio. La confrontación es clarísima y no sólo por motivos folclóricos sino que obedece a aspectos bastante más serios, trascendentales para la marcha de toda la nación. La costa norte colombiana es, por su obvia situación geográfica, un punto de encuentro y contacto con el vigoroso mundo del Caribe que recibe los aires de Norteamérica y Europa. Las masas migratorias siempre se han movido con relativa facilidad y si en Bogotá hubiera la inteligencia que faltó, no sólo en este caso sino en muchísimos más, Colombia se hubiera beneficiado de las grandes migraciones europeas que acudieron a Hispanoamérica a finales del pasado siglo y primeras décadas del actual y que encontraron mejor abrigo en Brasil, Chile y el Río de la Plata. Ya Rubén Darío, cuando era cónsul de Colombia en Buenos Aires, se lamentaba de la ceguera de las autoridades bogotanas al respecto y siguió recordándosela en libros y otros escritos; como siempre, desde las nieblas de la antigua Santa Fe, no se veía al mundo más allá de las estribaciones de la sabana. Pero algo de este aluvión humano alcanzó a asentarse en el Norte colombiano y es así como Barranquilla surgió con aire distinto a la aristocrática y nostálgica Cartagena, o a la, desde siempre, frustrada Santa Marta, una de las ciudades más antiguas de América. Barranquilla es una especie de Bogotá en el Caribe, con una autoridad moral que sobrepasa el ámbito colombiano, para cobrar entidad de decana en todas las Antillas. Desde esta ciudad, capital del departamento del Atlántico, se ha venido presionando contra todo lo interiorano y centralista. La pugna ha llegado hasta el punto de hablarse de separatismo, con la idea de una República del Caribe, como arma arrojadiza; quimera que afortunadamente no ha tenido eco importante y queda como resultado de la reacción airada de grupúsculos de autonomistas.

En Bogotá se ha concentrado todo lo del interior hasta el punto de que las otras regiones del país, excepto las caribeñas, se han venido amalgamando con lo bogotano, perdiendo toda personalidad. Estas regiones, junto con la capital, aglutinan un setenta por ciento de la vida nacional en todos sus aspectos. Lo restante, o sea el país costeño propiamente dicho, funciona como una entidad separada en lo psicológico, que ya es preocupante para la unidad y la marcha de la nación. Pero en Bogotá siguen sin enterarse. Es más, bogotanizan al país y cualquier apertura de diálogo donde se mencionen términos como autonomía o federación, es automáticamente tachada de separatismo y traición *(sic)*.

Todo esto viene a cuento referente a lo dicho en la solapa de *Celia se pudre*, reflexión sobre la Colombia actual... Como se ve, dicha reflexión se puede hacer desde variadísimos puntos de vista y en el caso exclusivo de la novela habría que empezar por ahí, dado que el personaje es un costeño, no militante de ninguna bandería política, pero sí sufriente de lo que para él significa el desarraigo y el tener que esperar el fin de sus energías dentro de las paredes de un ministerio bogotano.

¿Y quién es Celia? ¿Qué papel ocupa en esta dilatada obra? Celia es una excusa, un personaje con todos los requisitos para ser mitológico, y a fe que lo logra, pues a

esa Celia nunca la podremos asir pues carece de materia tangible. Llena de una corporeidad luminosa, totalmente onírica, sirve de base a donde llegan los recuerdos obsesionados del protagonista. En esta Celia hay mucho de la propia abuela del autor, a través de la cual el nieto canaliza todo un universo poético de una vastedad todavía poco ejercitada en la prosa de nuestros días. En esa Celia mítica, flota todo el mundo de la Costa añorada a más de mil kilómetros de distancia y dos mil seiscientos metros de altitud. Las voces, el color, fauna y flora propias de un territorio cuya dinámica hay que encerrarla en un tubo de ensayo, para analizarla como bicho raro con ojos bogotanos. Están presentes el calor agobiante del trópico, la anchura del mar que pone alas de gaviota a la mente del hombre, ritmos cuya polifonía desalojan a la tristeza de los cuartos más oscuros del alma. En medio de todos esos recuerdos el tiempo transcurre, inexorable, pudriendo a quien no puede hacer nada más que sentir cómo le muerde las venas, metiéndole en ellas otra sangre, la que producen los glóbulos de la burocracia y el conformismo.

Celia se pudre es un libro de compleja lectura, pues es una obra desprovista de las consabidas formas clásicas o de las que se intentan en nuestros días. Para que una novela así dé que hablar en medios de la popularidad extendida, van a necesitarse varios años pues es algo que debe calar y no solamente hondo, sino profundo, sin temor a que reflote frívolamente. Y sin temor a equivocarme, diría que *Celia se pudre* es un libro de consulta, pues en él se puede explorar toda la trayectoria poética de Rojas Herazo que en la novela ha sido vertida con voces y tonos distintos, acaso en ese eterno libro que siempre están haciendo de sí mismos los escritores, parte del inmenso e inagotable que elabora la humanidad entera, como señaló sabiamente el maestro Borges. Se puede leer una página de *Celia...* y quedarse únicamente con ese contenido para reflexionar (no solamente sobre Colombia) sino sumergirse un poco en la obra de Rojas Herazo, cuya literatura linda en todo momento con su pintura.

Héctor Rojas Herazo es un artista de dos expresiones, pero quedaría fuera de lugar aquí una reseña de su pintura. Sólo apuntar que, como dice él mismo, con el trabajo de pintor se compra su tiempo de escritor. Pintura y literatura son una misma cosa para él y jamás se atreverá a diferenciarlas por temor a la injusticia. Se confiesa perteneciente a la materia tanto poética como pictórica, dejándose llevar por ella, no siendo él el conductor. Tan sólo es un instrumento que obedece fielmente al mandato ya sea con un pincel en la mano o llenando parsimoniosamente las cuartillas. Es lo mismo. Sólo existe una diferencia en las formas, apenas una apariencia que se apresta a solucionar con los matices apropiados que se ajustan a lo que pide cada cosa, sean letras o manchas de óleo. Las relaciones estrechas entre pintura y literatura son de viejísimo cuño, pero hasta ahora es cuando se habla racionalmente del tema. El pintor escribe con colores y el escritor pinta con palabras. La deducción parece simple, pero han tenido que transcurrir años para llegar a ella y sobre todo para asumirla como algo real, hasta el punto de que cada vez es más común la dualidad pintor-escritor y lo que es más gratificante para todos, la calidad que resulta de tan feliz matrimonio. Y la vehemencia comunicativa en las dos obras de Héctor Rojas Herazo palpita, hasta el punto de hacer decir a Luis Rosales que «a sus cuadros les corre sangre por las venas».

Sangre que una vez más hace que los que la tienen en común se busquen y esa haya

sido la causa de que Héctor Rojas Herazo se encuentre en España. El director de esta revista, comparte con el autor de *Celia se pudre* una devoción por César Vallejo que les ha unido, desembocando para Rojas Herazo en una necesidad como el encuentro con la Madre Patria y sus gentes, un lugar a donde un hispanoamericano no llega de visita, sino al que regresa, como se ha dicho, y comprobado, en innumerables ocasiones. Para Rojas Herazo, España es el solar de sus mayores y la capital del idioma en el que escribe. Aunque la lectura de obras de todo tipo esté pasando por mal momento en España, este país es excelente plataforma para lanzar una obra literaria a todos los ámbitos del idioma. Rojas Herazo se queja de su país, diciendo que en Colombia no hay editoriales sino imprentas y que así es imposible llegar a donde se quiere. Y la necesidad estriba en la comuninación, ese estar a solas con el lector para contarle obsesiones por ejemplo, obsesiones poetizadas, como el caso de *Celia se pudre.* Relato de obsesiones que vayan más allá del círculo de amigos o hermanos literarios y que posibiliten algo más que una invención. Rojas Herazo acierta cuando dice que «uno está inventado en muchos aspectos por los amigos», cuando recuerda su primera exposición en la Casa del Periodista en Cartagena (Colombia). En España ha tenido también sus inventores. Félix Grande y Luis Rosales han colaborado en esa alquimia y el producto no es malo, por lo que se lee y se ve.

El problema de la extensión de *Celia se pudre* no lo sería tanto, si Rojas Herazo ocupara el lugar en el mundo hispanoamericano que le corresponde con justicia. Hablar en Colombia de él significa lo mismo que si en España se le pregunta a alguien por la calle, oiga usted, ¿sabe quién es Gonzalo Torrente Ballester o Camilo José Cela? Pero los «ojeadores» del *boom* famoso, se dejaron en el tintero a buena parte de escritores y con Colombia sucedió lo peor. Acaso porque la única ciudad del país que les sonaba era Bogotá y allí en ese momento no había nadie con la suficiente entidad como para imprimir su nombre en las letras de molde europeas. Ya García Márquez se las componía por sí solo para subirse al carro del *boom.* Pero en la Costa Atlántica colombiana había autores que con seguridad no habrían desmerecido tan cálida atención. Desde hacía años se venía incubando el famoso grupo de Barranquilla que dio nombres como el de García Márquez, Alvaro Cepeda Zamudio y el mismo Héctor Rojas Herazo. Grupo que se venía reuniendo en el Café Colombia y que era frecuentado por intelectuales de la talla de Ramón Manrique, escritor y periodista interiorano, que ejercía una especie de decanatura en el grupo de jóvenes talentosos y al que los costeños perdonaban su procedencia, no siendo éste el único episodio de buen entendimiento entre colombianos, pues las fuerzas vivas del país aspiran a ello, al margen de la ceguera oficial. Pero llegó un momento que el ámbito geográfico de Rojas Herazo se hizo demasiado chico y tuvo que trasladarse a Bogotá aunque de un modo no definitivo. Allí editó sus primeros libros e hizo varias exposiciones. Pero, no obstante, fue invisible para los detectores del *boom* y las imprentas colombianas nunca han tenido el complejo de editoriales, como para ver que más allá de las fronteras también hay gente que lee en el idioma y que puede comprar libros.

En opinión de Héctor Rojas Herazo, el *boom* no es tan malo como lo pintan pues ha revitalizado la atención mundial sobre el idioma. Esperemos que *Celia se pudre* esté llegando al lector español con la facilidad que merece y que quede como lo propuesto

arriba, como libro de consulta poética, buen ejercicio para practicar el recuerdo y por qué no, la obsesión, motor del espíritu. Carlos Marx se refería a la violencia como la partera de la historia, o sea que los cambios en la humanidad tenían que venir de la mano de eventos profundamente violentos para que llegaran a materializarse. La obsesión puede impulsar al individuo a moverse y no solamente en lo físico sino en lo intelectual. Puede la obsesión también convertirse en partera de la historia, con mejores mañas que la violencia, ya que tiene la capacidad de modular voluntades, mientras que la otra ciega y enloquece.

Si Colombia viene a desfilar por las páginas de esta novela y son éstas un excelente acercamiento a la vida del país para aquel que tenga poca noción acerca de él, también está invitada la humanidad, pues quitándole el nombre de Colombia a la nación, cualquier otra puede servir de arquetipo, haciendo lógica abstracción de la mención paisajística. Simplemente porque personajes y situación están construidos de carne y hueso, a los que el hálito del poema no es ajeno. Y a este mágico conjuro estamos convidados todos, costeños e interioranos, colombianos o no.

Miguel Manrique

Antonio Machado, a tres bandas

La bibliografía sobre Antonio Machado ha ido desarrollándose, desde la década de los cuarenta hasta hoy, con ritmo de constante crecimiento, sin acelerones asombrosos y sin pausas indicativas de retorno a la oscuridad siquiera relativa. Podríamos distinguir varias fases en esa presencia, biográfica o analítica, de un nombre ya de sobra clásico. La primera fue la del intento de recobrar para todos una figura signada como pocas por la tragedia de la guerra civil. Entonces, el prólogo de Dionisio Ridruejo a las *Poesías completas,* aunque con palmarios desenfoques, sirvió para que el rescatado no pasara al índice de los malditos. El número de *Cuadernos Hispanoamericanos* fue un importante refuerzo de esa misma intención.

Después llegaría el momento de los libros biográficos y, también, de los que, apoyándose sobre todo en la obra machadiana última, la que firmó casi siempre Juan de Mairena, mostraron al radicalmente adscrito a la causa republicana, atisbador de algunos de los nuevos rumbos que hubo de seguir la poesía durante el período de posguerra, aunque don Antonio siempre guardase su ropa; es decir, lo que él llamaba su

«disconformidad con los poetas del día», desde los años veinte en adelante. Machado ocupó un lugar entre los símbolos históricos. Su persona y su vida, con tanto de conmovedoras, primaron, por lo común, sobre el estudio a fondo de su obra desprendida de la anécdota vital que, en su caso y en otros, resulta inseparable de la escritura.

Ahora, en poco tiempo, aparecen tres libros que abordan lo machadiano desde plurales perspectivas. Estos son, por orden cronológico, *Razón, sueño y realidad en Antonio Machado,* de Santiago Pérez Gago;[1] *Antonio Machado, poeta del exilio,*[2] de Monique Alonso, con quien colabora Antonio Tello; y *Una poética para Antonio Machado,*[3] de Ricardo Gullón.

El primero de estos volúmenes lleva como subtítulo *niveles de percepción estética en la semántica* sueño *de Antonio Machado.* Mariano Alvarez, en un breve prólogo, nos avisa sobre algunas sorpresas hallables en él: la del lenguaje y la del sentido filosófico de la interpretación (entroncada al pensamiento de Heidegger y Gadamer). En efecto, se trata de un punto de vista y una técnica inusuales que se fundan, rigurosamente, en los términos anunciados y, mediante sucesivos calados, nos introducen en aspectos cardinales del mundo del poeta. Su arranque es el mito de Orpheo, pues «el hombre y la palabra tienen hundida en lo oculto su razón esencial, radicación de su ser». Antonio Machado, por conducto de su heterónimo Juan de Mairena, insistió en la «heterogeneidad del ser», y esa dobladura ontológica sería piedra básica, nunca olvidada, de sus reflexiones. De ahí resultaron diversas antinomias: yo-tú; corazón-razón; esperanza- desesperanza de Dios; canto-cuento; romántico-clásico; melancolía-energía; tiempo dentro-tiempo fuera; memoria-recuerdo, etcétera. Esos confrontes se reflejaron en la conciencia, dividida por una suerte de doble espejismo de la objetividad y la subjetividad.

Santiago Pérez Gago fija los siguientes puntos: el sueño como símbolo de la lírica universal; la conciencia poética centrada en «la luz que no ve aquello que ilumina, y el del ojo que ve siempre lo que no es su ser»; el sueño que nos reviste de nuestra identidad; el irracionalismo religioso; la intuición y la libertad; la poesía como plenitud del recuerdo y lo adivinado; el camino que se percibe como sentido interior a la búsqueda de un mundo de esencias. Tras estas coordenadas, el autor hace del sueño vértice de la obra machadiana. Esa palabra se usa en trescientos diecisiete casos: «el sueño no es más que la animación lírica del mundo, desde una perspectiva de distancia y ausencia». Sueño equivale a poema. Otros elementos expresivos son aquí rastreados: el agua y los espejos. Se subraya lo que distingue el dormir del soñar, o viceversa.

La parte tercera aborda el «sueño poético», cuyo ámbito revela cómo Machado aspira a la unidad trascendente y cree que «lo más íntimo es lo más universal», y de esta evidencia se deriva la noción de «misterio», unida al entusiasmo platónico del poeta ante

[1] *Santiago Pérez Gago,* Razón, sueño y realidad en Antonio Machado. *Prólogo de Santiago Alvarez. Ediciones Universidad de Salamanca. Editorial San Esteban, 1984; 386 páginas.*

[2] *Monique Alonso (con la colaboración de Antonio Tello),* Antonio Machado, poeta en el exilio *(prólogo de Carmen Conde). Anthropos, Editorial del Hombre. Barcelona, 1985; 530 páginas.*

[3] *Ricardo Gullón,* Una poética para Antonio Machado. *Selecciones Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1986.*

lo visible e invisible. Ello le induce a trazar la semejanza entre Platón y Cristo. Su destino de poeta se cifra «en olvidarse de las cosas para crecer en la emoción». Entre Parménides y Heráclito elige a este último, o sea, el fluir. En definitiva, «el poeta tiene que soñar despierto con los ojos muy abiertos». Y ésta es la clave, a través de la que Pérez Gago examina con rigor, hondura y originalidad la materia acotada, remitiendo frecuentemente a la prosa de Mairena y de otros «dobles». Y, al fin de ese cuidadoso recorrido, el ensayista vuelve a la recurrencia de la luz para afirmar: «La poesía de Machado, vista en esta perspectiva (la del sueño creador) pudiéramos compararla a las vidrieras del templo, vistas por dentro y por fuera». No falta lo divino en su visión cósmica. Es una omnipresencia. El ser y el conocer vienen a coincidir en una luz corazonal. Hizo bien Mariano Alvarez en anticipar lo insólito de esta obra, que comporta, como es lógico, su carácter para especialistas quizá aumentado por la sistemática y las repeticiones, éstas no siempre justificadas. Lo que se nos entrega es un Antonio Machado categórico, libre de adherencias, al hilo de los ejemplos de su orbe lírico, un Antonio Machado en sí, cuyos motores reflexivos e incompatibles, no obstante, con la abstracción impulsaron de continuo una poesía de asombrosa sencillez, como una paradoja más de quien la creara.

Antonio Machado, poeta en el exilio recoge, íntegramente, esos textos que una investigación hasta ahora no hecha ha permitido reunir. Fue una tarea abundosa la verificada entre noviembre de 1936 y febrero de 1939. Abarca, además de los artículos y ensayos, manifiestos, declaraciones, poesías, cartas y testimonios sobre el poeta. Un hecho sobresale de punta a punta: su actitud honesta, mantenida a favor de una causa, su imagen de militante sin partido que se agigantó en la defensa de los ideales que habían sido los suyos desde la juventud. Para él, la guerra era un episodio en que se repetía la situación de 1802: pueblo contra invasores. Nada ni nadie pudo apartarlo de la insistencia de esa similitud. Transfundido en Juan de Mairena, o sin ese recurso, el poeta tomó la pluma como un guerrillero, ardiente y pensativo, no abandonada sino a la hora de la forzosa huida hacia la muerte. «Porque es de la interpretación existencial de la muerte —la muerte como un límite, nada en sí mismo— de donde hemos de sacar ánimo para afrontarla; la decisión resignada de morir y la no menos paradójica *libertad para la muerte.*»

Desde *el mirador de la guerra,* Machado supo que «es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au dessus de la mêlée*». Lorca y Unamuno le mueven a la evocación emocionada. Don Antonio, sin perder de vista la lucha armada, trascendentaliza su *al servicio de* con incursiones a la filosofía. Su fondo cristiano se muestra a las claras y considera deplorable escribir contra la divinidad de Cristo. Espera que alguna vez vuelva. «Si lo hace vendrá de Rusia.» Escribe no pocas cartas, algunas de trámite, con motivo de sus trabajos, y otras más reposadas. El 1 de junio de 1938 se dirige a Baroja, que se halla en París: «Nadie con solvencia moral e intelectual olvida al gran Baroja, ni piensa que otro pudiera mejor que él escribir de estos *Episodios,* tan definitivos, de nuestros días». Y a la argentina María Luisa Carnelli le dice: «Mi ideario político se ha limitado siempre a aceptar como legítimo solamente el Gobierno que representa la voluntad libre del pueblo». Su fondo romántico le oculta la realidad de que lo específicamente republicano había perecido antes de que la guerra acabase. Del mismo modo no supone siquiera que, en el bando nacionalista, hubiese, asimismo, pueblo.

La espantosa y última semana del vivir del poeta —su verdadero exilio— se constata aquí con todo su patetismo. La noche postrera de Machado en España la pasó a pie, por el camino bajo la lluvia. En Colliure, Jacques Baills prestó a Machado varios libros: dos novelas de Baroja, una de Gorki y un folleto sobre Blasco Ibáñez. Nos importa volver a recordar las anotaciones halladas en su gabán: «Ser o no ser»; «Estos días azules y este sol de la infancia»; la corrección a una de sus canciones: «te daré» en vez de «te mandaré». Cada uno de estos trazos revela algo obsesionante: la filosofía, la luz de la infancia, Guiomar. Estremece saber que, justo cuando Machado acababa de morir, se recibió una carta de J. B. Trend ofreciendo que el poeta se trasladase a la Universidad de Cambridge. ¿Hubiera aceptado esa llamada? El Reino Unido se adelantó a Francia, su amada Francia, en acogerle. Otra ironía. Uno de los blancos de los ataques fue, comprensiblemente, el país donde, como otros compañeros de exilio, se hubiera tal vez instalado. Salió dos veces a ver el mar de la metáfora manriqueña del acabamiento. Su vividura se concluye de forma misteriosa: el recuerdo de Sevilla y del nacer; la contemplación de un Mediterráneo, augurante del fin.

Una poética para Antonio Machado, de Ricardo Gullón, con tanta y excelente obra crítica detrás, la inician algunas precisiones sobre el modo con que aquí se usa el concepto de poética. Nada de normas abstractas, sino «búsqueda de las líneas de fuerza determinantes de la creación y constitución de la obra y establecimiento de algunas líneas de coincidencia y discrepancia respecto a la poesía de otros». Los formalistas rusos y Ortega van a servir de apoyos al análisis que se nos anuncia: el de la escritura desde sí misma, y no desde la historia literaria, el episodio biográfico, el estudio sociológico de la filosofía. La novedad de este enfoque exime, por ser tan evidente, de la glosa. Este libro arranca de un examen de la materia y la sustancia. Materia es lo constituyente de la palabra; sustancia es esa misma materia transformada, autónoma, irreductible y distinta a las experiencias de otro tipo, que engloban lo vivencial. Materia es vida, y sustancia asimilación o naturalización en lo imaginario. El poema no es real ni irreal; es verdadero.

El ejemplario de esta teoría, siempre al hilo de lo machadiano, se concreta en el descenso a las profundidades, que impulsa descubrir el secreto. La angustia es su motor. El recordar se desarrolla a base de imágenes, de olvidos, e igualmente influye en esa operación la paradoja amorosa. Otro eje fundamentalísimo es la rítmica vibradora: «Si la materia vibra es porque ya se ha convertido en sustancia». Forma-estilo-actitud se encadenan. Toda poesía tiene carácter de fatalidad estética. Se produce una oscilación pendular de lo rítmico *(Soledades)* a lo semántico *(Campos de Castilla).* Gullón prosigue su andadura para exponer la poética del silencio, es decir, «el arte de combinar silencios con sonidos, movimientos con pausas». Mallarmé, como recuerda el crítico, consideraba culminación de la poesía una página en blanco, y observa que, en Guillén y Machado, la palabra permite dejar ver lo que hay detrás de ella. Se oye el silencio. El tono revela el talante. Machado, aún en las variaciones de aquél, se inclina hacia la vaguedad sentimental, la sencillez insinuativa. «Los adjetivos que mejor califican algunos de sus poemas son los alusivos a la calma, al sosiego, la dulzura», aunque nunca prescinde de la intensidad.

Machado dijo de la poesía que era un arte del tiempo; pero éste no se realiza sin la presencia del espacio a través de una cobertura mágica de la que participan las cosas

exteriores y «el hombre en su vivir fantasmagórico». El espacio se refleja en espejos reales, metafóricos y simbólicos, y en los laberintos y galerías. Hay una dimensión infinita. Por ella comunica el espacio con lo temporal, cronológico, psicológico, interiorizado. Tiempo y olvido se entretejen, y por el olvido «se accede a la trascendencia, y el suceso ya limpio de apoyos sentimentales, reaparece en otra forma y entra en el poema». La distancia es otra de las vertientes del análisis. Machado llegó a decir que «alma es distancia», y su vocabulario abunda en alusiones a lo cercano, distante, remoto, más allá, etc. «Este concepto de distancia presupone la presencia del autor en el poema», bien sea material o afectiva. Ahí reside el centro de la conciencia. Machado fue un obsesivo de la condensación y sus distintos modos de lograrla. Gullón se pregunta si la manera de situar la palabra en el poema no implica, a su vez, la vertebradura del lenguaje poético, cuya significación irradiante depende del acto de no gastar términos en balde. Hay otra nota continua: el uso de los verbos. Continuando en ese orden, el crítico pormenoriza la serie de técnicas machadianas: yuxtaposición, metonimia, imagen, nueva percepción, galería como imagen, ambigüedad, sinestesias, símbolo. La poesía de Machado es esencialmente simbólica, expresa en diversos niveles.

Ricardo Gullón ha sometido la obra de uno de los fundamentales poetas españoles a una desmenuzación rigurosa, sistemática, precisa. De este esfuerzo muy valioso se derivan unos resultados destacables: uno es que las relaciones que se establecen entre Machado y otros poetas abren unas vías complementarias hasta aquí no encauzadas; y otro es que el método, en general, quiebra la perspectiva que de modo más frecuente ha sido utilizada para la interpretación de una poesía (no sólo la machadiana). La persistencia de lo categórico sobre lo anecdótico se impone rotundamente. Uno cree que un poeta verdadero es siempre su biografía, mas también que hacía falta una explanación crítica como la que en este volumen se nos ha ofrecido.

Tres puntos de vista sobre Antonio Machado, y un solo Antonio Machado. Carambola a tres bandas los podríamos llamar. Ser un poeta clásico consiste en esa multiplicación de enfoques que juntos arrojan la imagen totalizadora salvándola de unas excesivas determinaciones del presente y de la erosión de los tópicos en el mal sentido.

Luis Jiménez Martos

Costumbristas cubanos del siglo XIX*

Sin que el autor tenga el voluntario deseo de ejercer el costumbrismo como género literario, bien sabido es que el costumbrismo existe en la literatura desde hace siglos.

* *«Costumbristas cubanos del siglo* XIX*». Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Salvador Bueno. Biblioteca Ayacucho. Apartado postal 14413. Caracas 1010. Venezuela. Diseño, Juan Fresán. Impreso en Talleres de Bodoni, S. A. Calle San Elías, 29-35. Barcelona.*

Cualquier descripción de tipos y de escenas de la vida diaria, observadas y descritas con pormenor o con intención satírica y moralizadora, es ya costumbrismo. Hay costumbrismo en los cronistas de Indias, en Lope de Vega, y qué decir de algo tan evidente como Antonio de Liñán Verdugo con sus *Avisos y Guía de Forasteros que vienen a la Corte* (1620) y Francisco de Santos en su *Día y noche de Madrid* (1663), donde aparecen toda clase de tipos y costumbres de la Villa y Corte. Famosos son los artículos de Juan de Zabaleta *El día de fiesta por la mañana* (1654) y *El día de fiesta por la tarde* (1660).

Pero, definitivamente, el siglo XIX instaura el costumbrismo, como anticipo del realismo novelesco que va a dominar toda esta centuria. Salvador Bueno, prologuista y antólogo de esta excelente recopilación de costumbristas cubanos del siglo XIX, muy acertadamente vuelve a recordarnos los antecedentes más inmediatos del costumbrismo como género del siglo pasado: Victor Joseph Etienne (1764-1846), conocido como De Jouy, publica en Francia sus artículos de costumbres en 1811, con el seudónimo de L'Hermite de la Chausée D'Antin, que influirán en Larra (1809-1837), en Estébanez Calderón y en Ramón de Mesoneros Romanos.

En 1840 se publican en Londres *Head of the People: or Portraits of the English,* y en 1842 en París *Les Français peints par eux mêmes.* Hemos de señalar nosotros que, poco después, ve la luz en Madrid, en 1844, la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos,* libro importantísimo, que irradia sobre todo el costumbrismo posterior y que marca la pauta a los costumbristas de América.

En La Habana se publica en 1852 *Los cubanos pintados por sí mismos.* Anteriormente se había publicado *Las habaneras pintadas por sí mismas en miniatura* (1847). En México en 1854 se publica *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores.*

Más amplia exposición de todas estas publicaciones sobre este tema puede encontrarse en el completísimo libro de Margarita Ucelay Da Cal *Los españoles pintados por sí mismos,* México, 1951. Una bibliografía sumaria nos llevaría a reseñar los libros de José Victoriano Betancourt *Artículos de costumbres,* las *Escenas cotidianas* de Gaspar Betancourt Cisneros, y la *Colección de artículos satíricos y de costumbres* (1847) de J. M. Cárdenas y Rodríguez, así como los *Cuadros de costumbres cubanas* (1875) de Francisco de Paula Gelabert y los *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881) con ilustraciones de Víctor Patricio de Landaluze.

Con todos estos antecedentes bibliográficos podemos reseñar la oportunidad de este libro tan rico y frondoso dedicado a los costumbristas cubanos del siglo XIX, último de la valiosísima Biblioteca Ayacucho, cuyas publicaciones tanto ilustran sobre la diversidad americana. Son 20 escritores costumbristas los seleccionados y 87 artículos de costumbres. Los escritores son: Buenaventura Pascual Ferrer, Gaspar Betancourt Cisneros, José María Cárdenas y Rodríguez, Antonio Bachiller y Morales, Francisco Baralt, José Joaquín Hernández, Cirilo Villaverde, Manuel Costales, Licenciado Vidrieras, José Victoriano Betancourt, Anselmo Suárez Romero, Luis Victoriano Betancourt, Enrique Fernández Carrillo, José Agustín Millán, José Quintín Suzarte, José E. Triay, Francisco Valero, Francisco de Paula Gelabert, Julián del Casal y Ramón Meza, en resumen todo un siglo, pues Meza nace en 1861 y muere en 1911.

El material que ofrece esta selección de artículos de costumbres, que consta de 524 páginas, es extraordinariamente interesante y precioso, podríamos decir que hasta fascinante. El lector ve Cuba, siente Cuba en toda su abigarrada vistosidad, en todo el bullicio tropical de su muchedumbre callejera, y al mismo tiempo oye a los ilustrados cubanos que son los escritores reformistas, porque en estos artículos hay que distinguir el placer de la pura descripción, el deseo de divertir y de amenizar, y el ensayismo que precede a la descripción, y el reformismo evidente en muchos de ellos.

No cabe duda que grandes patriotas como Gaspar Betancourt Cisneros, a quien se llamó el Mesoneros Romanos cubano, o Buenaventura Pascual Ferrer desean el mejoramiento de la isla, y en sus artículos proponen soluciones. Gaspar Betancourt toma como modelos a Flores Estrada y a Jovellanos, en su artículo titulado «Trabajo: obstáculos». Como un ilustrado propone la instauración de las comunicaciones, el alumbrado, la educación, para lograr una industria y una civilización moderna. Quiere un pueblo culto y laborioso. Es contrario a los monopolios y el tema obsesionante de la instrucción aparece continuamente en sus escritos. Se hace inevitable la comparación con los norteamericanos y su riqueza agrícola, industrial y comercial.

En sus *Escenas cotidianas,* la educación del bello sexo es también objeto de preocupación, lo que también se refleja en otros escritores costumbristas. De aquí que aquella extraordinaria coetánea Gertrudis Gómez de Avellaneda sea un caso de excepción, gracias a su talento y a su capacidad de autodidacta. En el artículo «Res miser sacra», sobre pobres y mendigos, Betancourt anatemiza los hábitos de la rancia nobleza que desprecia las profesiones mecánicas, a excepción del foro, armas e iglesia, herencia de los siglos de oro españoles. La ignorancia y el analfabetismo son denunciados. Dice: «Así es que en Inglaterra hay un niño de trece que no sepa leer; en los Estados Unidos hay uno en once y en Puerto Príncipe ¡¡noventa en ciento!!», y más adelante añade: «Mire usted, señor Lugareño (éste era su seudónimo) una vela de sebo y un huevo de gallina son monedas en el Camagüey... no hay que apurarse, muchachos, porque yo denuncié que en 1838 se usan en Camagüey velas y huevos a guisa de monedas».

Si la prosa criolla en sus giros y palabras es otro de los grandes encantos de estos artículos, el lenguaje coloquial mostrado a través de sus diálogos dramáticos, en gran parte sainetescos, es también importante atractivo de estos costumbristas. No falta siquiera la transcripción del habla de los negros en sus manifestaciones más diversas: mercado, calle, bosque, ingenio e interior.

De los 87 artículos seleccionados, unos 31 están dedicados a los tipos que, en parte, fueron incluidos en *Los cubanos pintados por sí mismos.* Varios pueden ser universales, como la vecina pobre, la solterona, el pescador, el carbonero, pero en su mayoría son típicamente cubanos. He aquí la enumeración de estos tipos que cobran vida en los *Costumbristas cubanos del siglo XIX.* Son: «El mataperros», «El oficial de causas», «El testigo de estuche», «El gallero», «El médico pedante», «La vieja curandera», «La solterona», «El escritor novel», «Chicho Matalobo», «Don Crispín o el gran guagüero», «Los curros del manglar», «La vecina pobre», «El hombre cazuelero», «Guajiros», «El guardiero», «El ñañigo», «El médico de campo», «El calambuco», «Los negros curros», «Los guajiros», «El calesero», «Zacatecas», «La mulata de rumbo», «El mascavidrio», «El tabaquero», «La vieja curandera», «El pescador», «El carbonero», «El lechero», «José, el

de las suertes», «El general Sabas Marín y su familia» (sería el tipo de «El general»), «El administrador de un ingenio» y «El insolvente».

Junto a los tipos están las escenas o los cuadros, como las «Escenas campestres. Baile de negros» de Francisco Baralt, «Las tortillas de San Rafael» de José Victoriano Betancourt, «La casa de trapiche» y «El corte de caña» de Anselmo Suárez Romero, sobre el cual hay mucho que decir. A través de este costumbrista el paisaje cubano se destaca en toda su belleza y fragancia: la tierra feraz de las palmas y de los aguinaldos, de los arrieros y tocotoros, de las ceibas y de los cedros, de los cafetales y limoneros, de los cañaverales y platanales, de las grandes arboledas y de manglares.

Suárez Romero es un costumbrista poético, amante de sus tierras y de sus costumbres. Autor de la novela *Francisco* (1833-1839), su prosa lírica es una exaltación de la belleza cubana. Como propietario describe los trapiches y los ingenios con un vocabulario riquísimo. Ante la dureza de la vida de los negros esclavos y ante sus ayes y lamentaciones, Suárez Romero siente compasión, no exenta de culpabilidad y arrepentimiento. Sus paseos entre los bohíos, entre ceibas y palmas, entre granados y garzas pensativas, nos muestran un aspecto de este costumbrismo poético de un alma sensible. No otra cosa hacía la Avellaneda en su novela antiesclavista *Sab*.

Una veta de folklorismo y de etnografía aparece en el costumbrismo de Anselmo Suárez Romero y de otros costumbristas. Anselmo Suárez en el artículo titulado «Por lo que murmuran los guajiros», dice: «Hace días me dio gana de empezar a recoger décimas, décimas del monte, décimas de guajiros».

El costumbrista se convertía en folklorista no sólo en la recogida de décimas, sino de trovos, de romances y de anecdotario cubano. Y puro folklore sería, también, la descripción de trajes, de los enseres de la vida cotidiana, del hábitat en forma de bohío o de la pobre vivienda de guano. Es folklore la descripción de los danzones y bailes, rumbas, obleas y dormidos con las canciones de «La lumbiqué», «El forro del catre», «Si el mar fuera de tinta» y «Siboney».

Ahora se comprende que coetáneos de los costumbristas fueran los folkloristas. Desde Afanasiev a los Grimm hasta Antonio Machado Alvarez y Botke Politva, los estudios folklóricos comienzan en el siglo XIX a la par que el interés por el costumbrismo. La diferencia entre unos y otros la da la creación literaria. Y cierto es que los costumbristas-folkloristas cubanos son muy creadores. Claramente lo dice José Victoriano Betancourt, en el artículo «Velar un mondongo», por otra parte muy divertido: «Muy humilde es mi pretensión: pintar, aunque con tosco pincel y apagados colores, algunas costumbres, bien rústicas, bien urbanas, a veces con el deseo de indicar una reforma, a veces con el de amenizar juntamente una página».

Anselmo Suárez Romero, a este respecto, llega a la perfección en su artículo «Guajiros», donde describe con lenguaje riquísimo la comida, el traje, las fiestas, la casa. He aquí un ejemplo: «De ciento, en primer lugar los treinta son inclinados al trabajo, prefiriendo los otros comer una yuca o un boniato sin carne, y vestir mala ropa de cañamazo burdo o de burdo listado, a coger el arado, el machete y la guataca, y cultivar una tierra tan fértil como la nuestra que a nadie paga sus afanes con ingratitud. Mientras ellos se están fumando su tabaco en el taburete de cuero, la desdichada mujer, como

no tenga negra en quien descansar, lava y cocina al mismo tiempo de los hijos, que siempre son muchos... Si el hombre viste calzones de cañamazo o a lo más de listado, de pretina, y camisa de lo último, si calza zapatos de venado o de verraco, y si su sombrero es de paja de yarey, la mujer no anda mejor, antes quizá peor ataviada con túnico de zaraza, nada de medias, zapatos de mahón o de rusia, tal vez sin pañuelo al cuello, con aretes y sortija de carey o de corojo, y feas peinetas de caguama...»

Digno de antología es, también, «La mulata de rumbo» de Francisco de Paula Gelabert, con un lenguaje delicioso, atractivamente cubano, digno de ser reproducido íntegramente aquí.

No olvidemos los elementos humorísticos del costumbrismo, que, a veces, rayan con la caricatura, tanto en algunos tipos distorsionados como en algunas escenas, lo que le hace paralelo al arte caricaturesco de algunos ilustradores de la época, colaboradores de periódicos y gacetas. El costumbrismo simplemente satírico se dirige hacia la censura de vicios y el retrato social exagerado, y puede considerarse como una faceta de la historia contemporánea, porque el costumbrismo ayuda a la historia, aunque a veces la presente deformada. Se aprende más historia en los costumbristas cubanos que en muchos manuales históricos. La reflexión moral es la «coda» de este costumbrismo humorístico, que en el fondo es una reflexión del reformismo patriótico y anticolonialista.

Este humor y comicidad se reflejan en los nombres de los personajes: Mauregato Uñilargo, Teófila Olimpia, Cipriano Taravilla, el Licenciado Sanguijuela, Chucho Matalobo, doña Criptógama, Mamerto Mosca, Licenciado Globulillo, Leocadia Bergamota y Zampallón, Benigno Buenalma, Charito Mendrugo, Cándida Alma de Dios, don Pantaleón Reyerta y muchos otros más complicados y ridículos.

No podemos dejar de citar algunos artículos como «La Habana en 1841» de Cirilo Villaverde. Aquí tenemos una ciudad preciosa, floreciente, viva, animada, bullanguera, por la que desfilan millares de quitrines y volantas, al tiempo que «por todas partes bulle un pueblo que en lujo y miseria no cede a ninguno de la tierra». Y en el artículo «Sierras de Cuzco. El baile», de nuevo vemos la vivacidad, la animación, el jaleo, la alegría de la diversión continua.

Ciertamente que estos costumbristas cubanos, verdaderos maestros del idioma, nos enriquecen con su enorme y rico vocabulario, con la gracia de sus descripciones vívidas, y al mismo tiempo nos enseñan como sólo la pequeña historia puede hacerlo. ¡Magnífica idea la de esta recopilación!

Carmen Bravo-Villasante

Umbral, la convulsión de la palabra

Acabo de llegar de la calle, de largas travesías en ferrocarriles subterráneos, con la tarde ya vencida, perdido el día en inutilidades burocráticas, con el culo aplastado por el asiento de la oficina. La casa está sola, con una penumbra malsana. Afuera cae una llovizna gélida. Ahora mismo mi estado de ánimo es lo menos aproximado a lo que se supone que debe ser el estado de ánimo de un crítico o, al menos, de la gente que se dedica esporádicamente a reseñar o comentar libros. Porque se supone, y está bien que se suponga así, aunque yo no lo crea, que el crítico ha de ser objetivo, impersonal, y examinar un libro como lo examinaría el neutral y famoso «ojo de la cámara», con independencia de las hemorroides, de lo que va a cobrar o de su particular jerarquía de valores cotidianos.

Yo no sé si la objetividad es conveniente o es una patraña pseudocientifista, pero en el estado de ánimo que me ha dejado la vacía circulación de las horas y los pedigüeños de las estaciones ferroviarias, junto a lo que ya se ha convertido en carátula del intelectual contemporáneo, es decir, la crisis crónica, porque el tipo es consciente y lee los periódicos y se entera de los muertos y de la miseria, de la muerte violenta y del hambre que la civilización no ha podido erradicar, o no es así y la calamidad nos deja incólumes y sólo se trata de una caída personal, pasajera o menos, el caso es que no llego a este libro de Francisco Umbral, *La belleza convulsa* (Edit. Planeta, 1985), por razones críticas, ni siquiera valorativas, sino por apetencia, por tratarse de un libro escéptico y cargado de ternura, de lirismo y de ordinariez, según va saliendo al compás de la sinceridad y la falta de convicción del propio autor, que sabe del relativismo de la palabra escrita (no digamos nada de la palabra hablada) y convierte esa gratuidad en una sustancia que a la larga exuda pureza literaria, pues no se puede dejar de tener en cuenta que esas prosas Umbral las escribe después, antes o entre medio de una intensa labor periodística, que quema al más saneado circuito neuronal.

Verdaderamente (es otra condición del estado de ánimo) a mí me trae sin cuidado determinar si *La belleza convulsa* es libro bueno o malo, importante o baladí, y si es novela —como se presenta, culpa atribuible a algún delicado imperativo comercial— o son artículos, estampas, ejercicios de estilo o páginas de diario más o menos íntimo. No es el asunto, aunque yo personalmente me incline por considerar *La belleza convulsa* como una recopilación de apuntes autobiográficos manipulados en la justa medida en que el pudor y el aburrimiento del autor necesitan relajarse en unas fintas de distracción, a los cuales, si se quiere, recordando la definición de Cela, que Cela sacó de Baroja, se les puede llamar novela, si bien a mí consigue interesarme más el menosprecio de las reglas del juego, o sea, el respeto por las limitaciones naturales del punto de vista narrativo, y en esto Umbral, salvo las concesiones a que haya lugar, tiene una trayectoria muy definida (y triunfante, que es aún más meritorio).

Tampoco me inclino por destacar lo «convulso» de la belleza. Título hermoso, por supuesto, pero la belleza que Umbral persigue no es convulsa, la belleza que logra no es convulsa. Lo convulso es el drama pelado, sin sutileza, sin recovecos, y la belleza que Umbral capta o crea tiene otros registros medios, solapados, ambiguos, cotidianos y, en todo caso, sorda y burlonamente exasperados, y me sorprende muy seriamente, por ejemplo —yo que nunca creí en las balandronadas mujeriegas y disolutas de Umbral—, el desgarro ritualista, panerótico y triste con el que se detiene a contemplar como un fauno encadenado la hondamente asimilada y ya remota belleza de la adolescente, la niña, la muchacha, la ninfa, un poco en el énfasis de Nabokov, es cierto, pero con sentimiento propio, con angustia muy personal por la «convulsa» mescolanza de tiempo, pérdida, juventud, adoración ancestral de los símbolos sagrados y carnales que sólo son reconocibles y, por tanto, objetos de culto desde la cerebración adulta (ya no adúltera), desde la lujuria caída de la fugacidad y el sobresalto, siempre, de que la vida se escapó y, además, pudo ser otra cosa, debió ser otra cosa: «Lloro de gratitud —de gratitud por qué, por quién, a quién— cuando una niña así me pasa cerca, cuando viene a mi casa en el minué social. *Y sé que no he vivido: lo sabía* (subrayado nuestro). Violentar ese color de té inédito, ir desgarrando esos perfumes naturales, nacidos de la piel sin intención, besar en esos pies que ella se ha descalzado para que un perro de la casa se los vaya lamiendo. Ser ese perro, profundo de sabores, a quien la niña sabrá largamente a piel y caminata. No he vivido, me digo, no he vivido».

Salvo la impropiedad del pronombre personal aplicado a un perro, ligero descuido en los que incurría hasta Cervantes, éste es de los párrafos que a mí me sirven para congraciarme con un escritor, un escritor tan traído y tan llevado y batallado como Umbral, quien por sus provocaciones incluso ha creado —privilegio mayor— una especie de ridícula escuela de seguidores de sus errores, que se queman las pestañas buscando la manera de atacar al iconoclasta, pero no comprenden los muy ociosos que cuando se trata de derribar a alguien es que ese alguien se les presenta con los caracteres del ídolo. El antiumbralismo, que existe, es torpe hasta la saciedad.

Francisco Umbral, cincuentenario en la sociedad de consumo (¡Dios! ¿Veinte años ya de cuando yo departía con él en el bar de Cultura Hispánica?), signada por una colectividad que se mueve a impulsos de la coacción publicitaria, supo bien pronto que circular por esta clase de sociedad sin el marchamo de una imagen reconocible era irrisorio, y se creó la imagen, la construyó con ingredientes baudelerianos, bufandas y gatos. Pues bien, lo que me gusta de *La belleza convulsa* es que a pesar de observarse la voluntad de comenzar según los estereotipos de la «imagen», ya se sabe, provocación., ingenio, humor epatante, a la larga se disgrega esta imagen, la propuesta peyorativamente «literaria», de consumo, y aparece otra faceta, tan humana como la primera (nada hay que la realidad no abarque), pero más profunda en su cotidianidad, en su indefensión y en su peripatetismo.

Como escritor fundamentalmente autobiográfico que, dicho sea de paso, es la única manera de poder escribir sobre los demás, a veces fastidia con su dispendio autogratificante. Aquí no. En *La belleza convulsa* (André Bretón: «La belleza moderna será convulsa o no será», cita de principio) se gratifica menos, o se olvida de la imagen, relativamente, o prefiere atender desde la mueca de un cierto cansancio de entonación

existencialista los signos de la degradación, no particular, la degradación humana ontológicamente ribeteada, donde intervienen las hemorroides, el levantarse de la cama con miedos («He dormido mal, en la ciudad, con una lluvia de otoño, como una catástrofe de arpas, que debiera haberme relajado, pero no»), el meterse en la cama al atardecer por aburrimiento, la fiebre, el hígado, la soledad, la lucidez helada y, resumiendo, una entre patética y sarcástica dignidad de prosa que conjuga sin lugar a duda todos los engranajes de la expresión poética.

Y salvo algunas montaraces escapadas inútiles para intentar la recuperación familiar del escritor díscolo y *snob,* a fin de que la mojigatería ambiente pueda tragar su regenerativa purga, eso es lo que me inspira *La belleza convulsa,* la sensación confesional de la poesía, o de la prosa engastada en la metáfora poética.

La grave sinceridad y la exquisita elección de las palabras desborda con frecuencia todo aquello que pudiera pertenecer al oficio muy usado y repetido del escritor fácil o peligrosamente bien dotado, y eso es Francisco Umbral en este libro: un escritor bien dotado y tundido que, como el ave Fénix, renace de sus compromisos, de sus batallas diarias con la palabra gratuita e imprescindible, de sus cócteles, de sus artículos urgentes hechos con «toda la profunda superficialidad» que el asunto requiere, y se escapa de la ciudad agobiante a su casa de campo, que vemos que tiene jardín y piscina, y acomete sin ambages un ritual de la expiación que ya parece insobornable.

Eduardo Tijeras

El *Diario* de Luis Felipe Vivanco

La literatura —sobre todo, la que se manifiesta en forma de *diario*— es tanto *estilo* como *circunstancia,* y, a veces, más que estilo, sólo *yo,* es decir, circunstancialidad. El género *diario* se diferencia de las *Memorias* precisamente en esto: en que, aun siendo, como aquéllas, *expresión subjetiva del yo ante sus circunstancias,* se escribe *en* (y *desde)* el *durante,* y no *en* y *desde* el *después.* El discurso ha de ser, necesariamente, uniforme, en la medida en que el tiempo (y no la historia narrada) no lo es. Porque, en el *diario,* el tiempo es sólo *presente,* y la historia no llega a ser *Geschehen.* Todo es, en fin, *acto,* pero sin consecuencia (o, por lo menos, en el momento en que se escribe no se ve). Ese es el valor —y, también, la servidumbre— del *diario;* ése es su *durante,* tan distinto, por ello, del de las *Memorias,* que no son ni tiempo ni acto en sí, sino

contemplación del yo desde el después. O lo que es lo mismo: articulación, recuperada, de la realidad en su continuo sucederse. El *diario,* en cambio, puede ser *continuo,* pero no es sucederse: es sucesión. Y no sucedida: sucediéndose. Las *Memorias* son un participio de pasado; el *diario,* un gerundio participador. Ambos géneros tienen una esfera común en su significado —la epifanía del yo, que ahora es, en el *diario;* la autovisión del yo que ya se ha sido, en las *Memorias*— y una similitud en su función: ambos configuran un material de enorme interés historiográfico.

El *Diario 1946-1975* de Luis Felipe Vivanco [1] evidencia —creo— lo antedicho, a la vez que explicita la singularidad poética de su ser y su voz. Sus páginas contienen, además de una serie de observaciones muy bien hechas y de un vario conjunto de cosas muy bien dichas, una *perspectiva personal,* de índole humanista y condición católico-cristiana (subrayo esto, porque pocas veces se presentan ambas formando una tan sólida unidad) caracterizada por la asunción ética del ser y el sentido agónico de la existencia: *«Memoria de una vida malograda y feliz al mismo tiempo»* anota (p. 232), en 1973, en una especie de balance final, que se completa líneas más abajo (p. 233), con otra impresión de no menor crudeza: *«Si miro hacia atrás, veo que toda mi vida de casado —desde el año 45 hasta hace unos meses— ha sido una continuada y absurda angustia económica, sin apenas compensaciones de orden literario. Una vida, no fracasada, sino equivocada. Y la culpa ha sido de mi profesión de arquitecto. Con la literatura o poesía, nada más, hubiera vivido pobre. Pero con la arquitectura he vivido, además, maniatado. He trabajado, no sé si mucho o poco, pero sin provecho. No he tenido —en arquitectura y en literatura— más que migajas. Y esto, prescindiendo de la dimensión política del asunto, que lo empeora».* ¿Es posible una sinceridad mayor consigo mismo?, ¿se contradice esto con el *ethos* de quien, en 1954, había dicho de sí mismo y comparándose con otros compañeros de su generación: *«Yo siempre seré oveja negra, al margen»* (p. 78)? Creemos que no: más bien lo corrobora, al tiempo que, como autor, lo singulariza en esa doble dimensión por él buscada: *a)* la del *«triunfo hacia dentro, o mejor aún, la calidad sin triunfo»,* como escribe en 1952 (p. 63), y *b)* la del *«verdadero humanismo»,* que consiste, según su definición de 1954 (p. 81), *«en dejar una obra poética de alma apartada y conciencia vigilante. En que la forma alcanzada por uno, no conste para nada en la feria de las vanidades, pero en cambio le instale más hondo».* Y ese *más hondo,* ascético y místico, tiene su fundamento en la libertad, que, para Vivanco, es la creación: «*La libertad* —dice, en 1972, (p. 229)— es la satisfacción interior, y ésta, el trabajo poético o imaginación creadora». Y, de acuerdo con estos presupuestos —que constituyen un imperativo, moral y vital, de él con su escritura— traza su propia tradición: la de los *marginados* (Hölderlin, Leopardi, Trakl, Cernuda, Larrea) y la del mundo como interioridad: *«Sentimientos íntimos como refugio contra el mundo. Este ha sido siempre* —diría ya en 1946 (p. 18)— *el núcleo temático de mis poemas».* Todo ello basado en un trascendente sentimiento del paisaje —que es, en todas sus páginas y, también, en sus poemas, el correlato objetivo de su interioridad— y en unos modelos (Machado, Claudel, Jammes), que lo entroncan tanto

[1] *Luis Felipe Vivanco.* Diario 1946-1975: *edición preparada por Soledad Vivanco. Taurus. Madrid, 1983; 234 págs.*

con el 98, como con el catolicismo francés: *«el catolicismo como oposición»*. Lo que explica su reconocimiento (p. 102) de que *«Todo lo que tiene calidad en España es antifranquista (pero no anticatólico)»*. Confesión de 1956 que —dicho sea de paso— no deja de ser significativa, viniendo —como viene— de alguien que militó en el bando vencedor *(cf.*, como complemento a esto, lo que indica en p. 99).

El *Diario* de Vivanco supone, además, un examen de conciencia de los paradigmas y circunstancias que conforman la *Weltanschauung* de su generación. En este sentido —y junto con las *Memorias* de Aranguren, las *Casi unas memorias* de Ridruejo, y el *Descargo de conciencia* de Laín— son un testimonio histórico de una honestidad incuestionable. Su carta a Rosales (de fecha 18 de julio de 1958), reproducida aquí (p. 123), o el emocionado recuerdo de Petere en Gredos, escrito en 1951 (p. 60), prueban que Vivanco fue, sobre todo, un exiliado interior. Y —si ello es posible— un exiliado, incluso, del exilio interior. De ahí su condición de *ser al margen,* entrevista muy pronto, y aceptada —pues *aceptación* es la palabra-clave de este autor y, claro está, también de este libro— con una voluntad desesperante *(cf.* p. 86) que, no por ello, deja de ser, también esperanza *(cf.* pp. 19 y 211). Testimonio de su *tiempo de historia,* el *Diario* de Vivanco lo es, asimismo, de su vida interior, de las claves y el proceso de su obra *(cf.* pp. 20 y ss., 45, 48, 52 y ss.) y de su necesidad de creación. Quien no llegó jamás a resolver lo que, parece, fue su conflicto íntimo —la oposición vida/obra *(cf.*, a este respecto, lo que escribe ya en 1949: *«es más importante vida que obra. Y, sin embargo, tengo que dejar obra. Pero, ¿cómo salir de la vida?, ¿perderme vida por culpa de la obra?»)*— dejó, reunido en su *Diario,* un cúmulo de opiniones críticas de alta calidad generadora, precisamente, por su amplia capacidad de sugerencia. Así (p. 79), su crítica de Bretón y el surrealismo, que los jóvenes debieran considerar y releer; así, su juicio sobre Benavente (p. 80) o su impresión sobre *Memorias de Mambruno,* de Ruiz Peña, cuyo fondo —dice, p. 99— *«es un poco de vacío y de tristeza dentro de la misma esperanza»;* o su afirmación (¡de 1956!) sobre Tapies: *«lo más fuerte plásticamente después de Miró»* (p. 101); o su lectura de *Como quien espera el alba* de Cernuda (pp. 55-56); o su anotación a la obra de Alberti *«hecha* —dice, p. 28— *de cumbres y baches»;* o su interpretación —tan pronto y tan bien— de la palabra y forma de Aleixandre (p. 21). Y, junto a ello (o paralelo a ello) una serie de impresiones, todas intelectivas, que muestran otra faz, hasta ahora desconocida, de su autor: su capacidad definitoria y el carácter gnoseológico de su formulación. Me refiero al componente poético-filosófico de frases como éstas: *«La palabra, la expresión, es la que tiene que ser breve, precisamente a fuerza de largura de tiempo condensada en ellas. La emoción es sedimentación»* (p. 37); *«las cosas son más profundas que nuestro pensamiento»* (p. 55). Y, sobre todo, la oposición, tan bien explicitada, entre el soporte *poético* de Unamuno y el condicionante, fundamentalmente *retórico,* de Ortega (p. 90). Y, también, la diferencia existente entre un filósofo creador, como Zubiri, que necesita *«La oposición del pensamiento convertido en materia»,* y el orteguismo que *«consiste, en cambio, en buena literatura, es decir, en no suscitar ni por asomo la oposición del pensamiento»*.

Vivanco fue —hay que decirlo— un *poeta menor.* Y, sin embargo, su *Diario* nos acerca a una realidad poética de contenido máximo y exigencia absoluta. Tras su lectura hay presupuestos que debemos cambiar. Y uno de ellos es, desde luego, éste: la poesía

no es —como Salinas decía— los poemas. Los poemas son sólo su efecto y conclusión; su causa es anterior e interior. Su causa es lo que Vivanco nos describe: un estado distinto, en el que la realidad logra objetivarse. Por eso, la poesía es, más que su resultado, su intención. Y más aún: la voluntad de voz en el vivir, que es su continuado sucederse. Pues bien, la prosa de Vivanco —sus poemas, también— transparecen, bajo esta nueva luz que es su *Diario,* como un total cerrado serse en sí. Lo que destaca, en ella, es su constitución: el *Ecce homo* que este *Diario* supone y representa. En él, el hombre es tan importante o más que fue el poeta.

Jaime Siles

Compás errante

De repente, dos consideraciones. Una con respecto al autor, otra en relación al libro. Su autor goza de buena salud literaria; esto, que parece una obviedad, hay que matizarlo: se trata del octavo libro de poesía; lógico fuera que se apercibiese un cierto jadeo, un evidente cansancio: No es así. Su decir es aún muscular, enjuto, no verboso: que si se dejase llevar no pararía. Lo segundo sea que este libro, cuya materia nuclear es el cante y el baile, rebasa su interés hasta convertirse en literatura atractiva para el profano. Así es de vertiginoso este *Compás Errante* (Orígenes. Madrid, 1985) que hoy nos detiene.

No sé si dejarme arrastrar por la imagen —esta obra es en verdad un mapamundi de metáforas— y comparar el libro a una cresta de ola donde, a más de su elevación y justeza idiomática, mostrase los distintos ímpetus contrastados que la animan. El libro de una parte es gitano, de otra payo. El libro es antiquísimo y en él se destilan las esencias de lo moderno. Vamos a ello.

Desde el *Romancero* lorquiano —y aún antes: Machado y Alvarez— la materia gitana ha inspirado señalados y relevantes libros. Véanse en nuestros días las obras de Fernando Quiñones, de Manuel Ríos Ruiz; véase *Charol* de José Heredia Maya, libro que injusta y lastimosamente no ha tenido el refrendo que fuera desear. José Heredia es gitano de cuerpo entero, Antonio Hernández payo *man que le pese.* Pero ha nacido en Arcos de la Frontera (1943), el pueblo —decía Azorín— más bello de España. Esto es, siente, bien y mucho, lo gitano, y, además, en contraste con lo payo. En su libro

él habla de que «con sabores la cueva se iba preparando». Hay cuevas en Arcos. Y a las tantas renace el cante. Todo lo demás fue liturgia, para el advenimiento del duende: el vino, el rasguear de la guitarra, la noche estrellada fuera; el duende puede llegar o no. «Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen —dice Federico García Lorca—, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende.» Antonio que viene de Madrid harapiento de nostalgia está allí seguro. Y esto hay que verlo. Su emoción. Pero también su nervio, su brío, su temple. Los mismos con que esmerila el espejo fatal y sabio de su libro.

Pero es que, además —hablando en son de contrastes— el libro ofrece un contenido ancestral, donde lo genial, lo categóricamente telúrico se alquitara y por sí solo se defiende, en una arquitectura pristina, novedosa, chocante. ¿Qué es esto de *apartado* tal o cual? ¿No fuera más deseable el epígrafe de ficción? ¿Está dicha funcionalidad en consecuencia con el libro? Abrámoslo: es así. Se habla de «... la solapa altiva y burocrática / de un hincha en el domingo» y también de «... las espadas con el *made in castilla*». O sea, estamos ante un escritor de nocturnidad que no puede olvidar los resoles agrios del mediodía de su tiempo. Esto es: un sincrético que parte de lo diacrónico. Y en este sincretismo obra, como pespunte de la lírica atemporal, la hilatura de lo cotidiano, de lo prosaico afirmado en lo íntimo, en lo inminente.

Enfrenta *Compás Errante* su autor rompiendo por lo genesíaco: «Entonces no existían la voz ni la palabra», es el primer verso. Después viene el hacer historia, dolorida, enjundiosamente. Hay versos espléndidos, de éstos que se ve que salen solos, pero al cabo de muy madurados. Aquí se sitúa la sección más sólidamente inspirada. Versos donde está presente ese tirón de la tierra, eso que Federico hablaba del «tuétano de las formas» y que, por lo mismo, es el estilo «que ama el borde, la herida». De aquí que Hernández sitúe muchos de sus poemas en la noche del sentido —*la layla-l gabdl* de la Mora de Ubeda— y haga que en ese su firmamento espesísimo vibre al pronto la culebrina del cante. Estamos ante lo que Manuel Torre llamaba sonidos negros. Que son contemporáneos al rocío. Esto es el duende.

Ahora ved estos versos: «la arrebujada, crespa, bruna, inmensa / opacidad girando en aquel sueño». Esto podría ser ya acompañado de palmas. O bien este otro donde asoma el raro sentido táctil presente en la poesía de Hernández: «... Y las maromas, / los toros, las marismas, las sales del costado / del borrón incansable...». Los saberes asumidos: «... pletórico de guzlas, / de versos de don Luis sin haberlo bebido,», o la vislumbre adivinadora, trascendental: «Allí nació otra vez por ver primera», y el senequismo sentencioso (no fuera andaluz si no): «... su raza donadora en él estampa y dice / que cualquier solución es un fracaso antiguo».

De mapamundi de la metáfora hemos saludado *Compás Errante*. Es por ello que a este primer continente —apartado gitano— de tan vibrantes atavismos siguen otros tantos *convoyes* de lo asombroso: apartado payo, de la guitarra, del baile, de los cantaores. «Yo los vi, porque ver era sentirse dentro». Esto es «se acabaron los gitanos que van por el monte solos». «Gentes del escaldillo y la vereda, / de los metales finos y el canasto» pasan por el ánimo del lector de *Compás Errante* con el pesar de una caravana nocherniega, rumbo a no se sabe qué ignotos mundos. Quizás por ello que «amar es suplir la agonía». Porque, sobre la nostalgia de estas gentes de Undibé, hijos de las

siete lunas, está el desgarro de sentirlas vivas en la entraña, tras que premáticas con el mohoso olor de las covachuelas de palacio, y el tizón de vanas ejecutorias, a más del aciago palpitar de espadas intolerantes, no pudieran contra el nervio, el brío y el temple andaluz. El mismo de *Compás Errante.*

Antonio Enrique

Un gran libro sobre el libro

La Fundación Germán Sánchez Ruipérez ha tenido el gran acierto de abrir una colección dedicada al libro, que tratará en unos pocos volúmenes de formar un corpus esencial y abarcador de todas las cuestiones relacionadas con el libro como objeto. Así aparece esta *Historia del Libro,** que, como es natural, fue encargada a Hipólito Escolar, seguramente la mayor autoridad en el tema en el momento presente. Siguiendo a este volumen saldrá la *Historia de las Bibliotecas,* firmada asimismo por Escolar, y que sin duda será tan importante y de fundamental y permanente consulta como el primero para gran cantidad de estudiosos.

Comentar un libro como el presente no se me hace muy posible. De la inmensa erudición del antiguo director de la Biblioteca Nacional sólo cabía esperar un libro perfecto. Y eso es justamente lo que nos ha ofrecido. Años atrás había sacado ya cuatro partes de una Historia Social del Libro: *La tableta cuneiforme, Egipto, Del alifato a la Biblia* y *Grecia,* los tres primeros en 1974, y el cuarto al año siguiente, además de otras publicaciones menores sobre el libro.

Como realmente no tengo nada que contradecir, y además soy un neófito comparado con Escolar, paso a dar referencia sumarial para que el lector tenga una idea de su distribución.

El capítulo inicial trata del nacimiento de la escritura y del libro anterior a ella, o sea, el libro oral, generalmente poemas rítmicos que se van transmitiendo de generación en generación junto con las demás tradiciones. Comenta las diversas sobre los orígenes de la escritura y de sus diferentes modos y su desarrollo.

* *Hipólito Escolar,* Historia del Libro. *Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ediciones Pirámide. Madrid, 1984.*

Los siguientes capítulos están dedicados al libro en Mesopotamia y Egipto, sus materiales de escritura, la forma del libro (rollo de papiro), los escribas, los sistemas de escritura, la aparición del alifato y su posterior evolución, la función social de la literatura, con comentario especial de algunos libros que han tenido una significación más destacada, sobre todo el poema de Gilgamesh y el Pentateuco. Cuestiones que desarrolla y amplía también en las culturas griega y latina.

Al final del Imperio Romano se verifica uno de los mayores hallazgos con la aparición del arte de la encuadernación de los manuscritos en pergamino. Con el códice, como se le llama, que sustituye al rollo de papiro, es más fácil el transporte del libro y su duración es mucho más dilatada. Precisamente por acortarse el volumen, también admite una capacidad mayor de escritura. El final del Imperio Romano trajo consigo asimismo una fuerte decadencia cultural. Al principio de la Edad Media la copia y la lectura de los libros se reducen a los conventos de religiosos. Los apuntes histórico-literarios que de esta etapa anota Hipólito Escolar nos sitúan adecuadamente el proceso en estos siglos tan oscuros para la literatura. Sin embargo, existen libros de gran lujo, bellamente ilustrados, con una caligrafía esmerada y una encuadernación ostentosa.

Después de un capítulo dedicado al libro islámico, y en especial a su obra básica, el Corán, que le sirve de paso a Escolar para señalarnos las influencias culturales del mundo árabe, se pasa a la Baja Edad Media, en la que lo más destacado culturalmente es la aparición de las universidades, y con ellas la preocupación por los estudios humanísticos, que, aunque están dirigidos principalmente a la clase alta, la extensión de la enseñanza produce una mayor propagación del libro, en especial los de los autores clásicos y los de consulta y de texto. Con el mayor consumo de libros hay pareja una mayor calidad técnica.

En el siglo XV tiene lugar el invento quizá más importante para el libro: en Maguncia, Juan Gutenberg descubre la imprenta, saliendo el primer impreso en 1456, la Biblia de Gutenberg. El traslado de esta técnica al resto de los países europeos nos lo relata Escolar con todo detalle, así como las características de los denominados incunables. Aquí, en España, el primer impreso se supone que es el Sinodal de Aguilafuente, un libro de actas de un sínodo, que aparece en Segovia en junio de 1472, confeccionado por el impresor alemán Juan Parix. La mayoría de estas primeras impresiones tienen un carácter religioso, y financiadas generalmente por los episcopados.

La consolidación de la imprenta en el siglo siguiente se debe en parte a la coincidencia con el erasmismo y el luteranismo. De los escritos de Lutero, según nos informa Escolar, se llegaron a vender hasta dos millones de ejemplares a lo largo del siglo XVI. Estas páginas están consagradas con preferencia a los principales impresores de la época, como los Manucio, Lotter, los Estienne, Plantino, que fue editor de la Biblia de Arias Montano; Brocar, que lo fue de la otra Políglota, la Complutense; relatándonos los datos más definitorios de sus respectivas trayectorias. La parte negativa de la época es, sin duda, el surgimiento de una fuerte censura para lo que las autoridades eclesiásticas consideraban herético. Como consecuencia del Concilio de Trento se confecciona el tan bochornoso como célebre, tan nefasto como anticristiano, *Indice de libros prohibidos,* publicándose en 1564 por Pablo Manucio.

La calidad de impresión y de materiales experimenta una considerable baja en el si-

glo XVII, buscando un público más popular. La lengua usada empieza a ser mayoritariamente la romance, y se editan menos los clásicos de la Iglesia. La censura sigue siendo importante, a la que se le añade el problema de los elevados gravámenes que ahora tiene que soportar el libro. La novedad más destacable es la aparición de las publicaciones periódicas.

En el mundo de la cultura europea el siglo XVIII es, ante todo, el siglo de la Enciclopedia, que comienza a publicarse en 1751 bajo la dirección en un principio de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert (después sólo Diderot), con colaboradores tan notables como Rousseau, Voltaire y Montesquieu. En los 35 volúmenes que completaban la magna obra se quiso recopilar los conocimientos que hasta entonces se tenían de las ciencias y las artes. Por supuesto, el Vaticano la condenó, dictando excomunión para aquellos católicos que la poseyesen.

Por otra parte, es el siglo tal vez más importante en la creación de tipos de letra. Francia aporta un Didot, Inglaterra un Baskerville e Italia un Bodoni, cuyas tipografías siguen vigentes hoy día. Si añadimos al español Joaquín Ibarra, tendremos la plana mayor de los impresores del siglo.

En España cobra auge la imprenta a mediados del XVIII. El más notable, como hemos dicho, fue Joaquín Ibarra, impresor de la más prestigiosa y buscada edición del Quijote (1780), siendo el segundo puntal de la imprenta española de la época Antonio Sancha, en cuyos talleres se dio a luz una gran parte de la literatura española coetánea.

La revolución industrial que tiene lugar en el siglo XIX incide de una manera decisiva en la producción del libro, con los consiguientes cambios que el autor del trabajo explica minuciosamente, fundamentalmente la difusión de la esterotipia, la creación de la litografía, el fotograbado, la linotipia. En España la litografía alcanza una muy alta calidad, siendo los principales cultivadores José Madrazo, Francisco Javier Parcerisa y Genaro Pérez Villaamil. Entre los editores sobresalen Manuel Rivadeneyra, Francisco de Paula Mellado y, al final del siglo, Saturnino Calleja. Coincidiendo con el Romanticismo hay que mencionar la aparición del folletín como la novedad más curiosa de un intento de hacer mercado.

Se cierra esta magnífica *Historia del Libro* con un recuento del estado de libros y periódicos en el presente siglo, con datos sobre analfabetismo, producciones de libros en el mundo, áreas lingüísticas, traducciones, libros de bolsillo, incidencia de la prensa, etc., relatando los últimos progresos derivados de la era de los ordenadores, y mención de los grandes editores contemporáneos y creación de organismos como el INLE.

Si a la preciosa obra de Hipólito Escolar añadimos la gran calidad de la edición que ha realizado la Fundación Germán Sánchez Ruipérez con Ediciones Pirámide, sólo podemos darles la más incondicional enhorabuena.

Eugenio Cobo

Sobre un detective con mala estrella*

Constituye un hecho histórico en el seno de la literatura moderna el modo en que, desde la novela *negra,* se han cuestionado las clasificaciones tradicionales de los géneros y los subgéneros narrativos. Desde los primeros relatos policíacos que se apartaban de los atajos y laberintos diseñados en su mayoría por autores británicos, en la esfera del folletinismo, o exaltando sempiternamente las intrigas en salas con jarrones chinos, ese viaje irregular de la novelística *negra,* establece un profundo desplazamiento, e incluso delimita una línea fronteriza. Se relaciona de una forma directa con los universos sombríos de Poe, cruza un océano, desarrolla desde la concisión sus hallazgos expresivos, en paralelo con el lenguaje cinematográfico y el desarraigo melancólico de los autores de la «generación perdida», crea arquetipos nuevos, y se sitúa en el espacio amplio y polivalente de la aventura y el testimonio social, aunque sin renunciar en ningún momento a su identidad originaria y a su vocación marginal.

Sin embargo, en sus principios, la novela *negra* supuso un fenómeno de literatura intencionada, cuyo antecedente inmediato se halla en *Santuario,* de William Faulkner. Poco después, con la proliferación de los «pulps» y el triunfo renovado de algunos relatos por entregas en publicaciones de esta naturaleza, aparecería como libro *Cosecha roja,* de Dashiell Hammett, definiendo sobre la marcha la cadena de rasgos y motivos de la escritura «hard-boiled» de los años veinte, que asienta la caracterización formal de las obras del género, a lo largo de varias décadas, con un punto dominante de dureza.

Como fundador y artífice de una novelística, Samuel Dashiell Hammett acuña con su producción —que abarca relatos, guiones radiofónicos, cinematográficos y de comics, además de las novelas— numerosos planteamientos que siguen siendo visibles en las creaciones de los autores que *resucitan* el género con un ritmo periódico. Hablamos, en consecuencia, de un escritor que revolucionó su época a través de las exigencias constantes de sus obras, y que sufrió de un modo descarnado y brutal los efectos de tan difícil trabajo, manteniendo su dignidad.

La biografía *Dashiell Hammett,* de Diane Johnson, parte de presupuestos diferentes. Como estudio sistemático, sigue la pista personal de Hammett desde su infancia hasta su solitario extrañamiento en Martha's Vineyard, cobijado por amigos leales, y visitado, cuidado, y con mayor frecuencia abandonado por Lillian Hellman, la mujer que mejor explotase la celebridad del creador de *El agente de La Continental.*

Como aproximación a una figura polémica, sobre la que aún existen misterios y perviven lagunas e interrogantes, la biografía refleja sus rasgos para ubicarlos en los sucesivos contextos en los que Hammett combatió por la subsistencia, desde sus actitudes

* Dashiell Hammett. Biografía, *de Diane Johnson. Seix Barral. Barcelona, 1985; 399 páginas.*

de joven pundonoroso y audaz que se atiene a un código caballeresco de conducta, hasta la apatía y el destierro voluntarios que desdibujan la estampa clásica del triunfador que conquista salones, grandes sumas de dinero, popularidad, mujeres, pleitos y persecuciones feroces. Todo ello sin olvidar la caza de brujas, la renuncia a la literatura, la prisión, las «huidas» hammettianas, ora en el ejército, ora en un rancho o en una ciudad olvidada, ora en la cárcel.

En sí misma, la obra de Diane Johnson no es refutable. Se limita a consignar los hechos. Pero por la misma razón puede discutirse que se limite a ser sólo y exclusivamente *eso:* una exposición ininterrumpida de datos, testimonios y documentos. Lo cual nos depara la posibilidad de introducirnos en el trabajo biográfico mediante una lectura única.

No existe en Diane Johnson otro propósito que el didáctico, pero ciñéndose a lo que Dashiell Hammett inspiró en otros. En muy pocas oportunidades se plantea una alternativa distinta a la contemplación de la paulatina decadencia del escritor en una época convulsa que le exaltó como genio, le anuló como figura pública, y le hostigó como víctima que resiste, amparado en falsas versiones de su personalidad, pensando y actuando por sí mismo.

Es por ello que el recurrir a la correspondencia de Hammett significa un acierto. Aunque lo invalide el método por el que Johnson aborda una personalidad.

Si la obra de Johnson posee un rasgo valioso y meritorio se cifra en el riguroso análisis de la sexualidad caótica y visceral de Hammett, e incluso en el juego de relaciones —reducido a simples apuntes— de los sentimientos del individuo con sus escritos. Este proceder, no obstante, resulta poco firme, por cuanto que en la biografía se ha eludido el análisis crítico de la literatura de Hammett, simplificada en una recapitulación general sobre el fenómeno, en las primeras páginas del estudio.

De esta forma se consagra un hilo conductor en *Dashiell Hammett,* complementado por la abundante correspondencia del escritor con Josephine, su primera esposa, con su hija Jo, con Lilian Hellman, o con Alfred Knopf. Pero ello, lejos de resaltar unos rasgos concretos, o siquiera emplazarlos, contribuye a distanciarnos del personaje, que en varios capítulos surge como una simple caricatura, maltratado por quienes envidiaron su talento para escribir, para solicitar anticipos por obras no realizadas, para emborracharse en una fiesta, o para seducir.

En otros fragmentos, tomados desde una perspectiva cronológica, Diane Johnson nos presenta al *enfermo* Hammett, para dedicarse al fin por el solitario que olvida las glorias mundanas, y emprende una huida interminable, y casi siempre tumultuosa.

Todos estos elementos, tratados con rigor, quedan en gran parte neutralizados por lo que se apuntaba más arriba. Diane Johnson apenas penetra en la entraña de la novelística de Hammett. Con lo cual, las anécdotas —romances, borracheras, lujos, disputas, fiestas...— adquieren un valor sustancial explicable o justificable por la vía del documentalismo, pero sólo desde esa óptica. No existe el gran valor de contraste señalado incesantemente por Hammett en sus relatos: las contradicciones de un tiempo de corrupción y de asesinos que seguían ejerciendo su poder en la absoluta impunidad de la violencia, aun cuando ya hubieran sido denunciados y retratados con una precisión magistral, sin precedentes.

Ello pertenece a la maldición de la novela *negra*. En la trayectoria personal de escritores de la talla de Raymond Chandler, Horace McCoy, David Goodis, W. R. Burnett, Chester Himes, Dalton Trumbo, y tantos otros se aprecia, asimismo, esta incomprensión que ha convertido una actitud literaria en un «método», empobrecido como variante de un viejo realismo. La novela *negra* dirigió no pocos dardos contra esa tendencia erudita, y en cuanto fusión de esfuerzos, creación de personajes míticos, de un lenguaje, e incluso de una estética crítica, no ha sido asimilada en sus sencillas verdades.

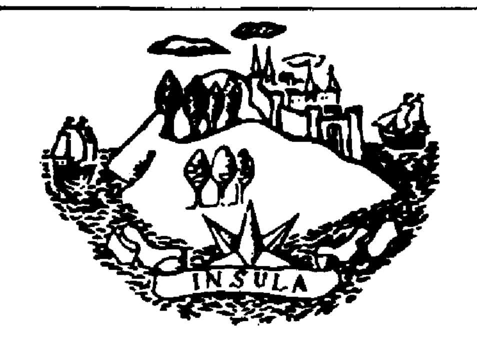
Falta en *Dashiell Hammett,* en consecuencia, el eje de una trayectoria como la del escritor. Acaso no sea por descuido de Johnson, que ha discriminado con paciencia y meticulosidad imágenes inéditas y poco difundidas de Hammett, sino por confiar en exceso en sus fuentes de información o en las personalidades implicadas en la historia. En puridad, no puede reprocharse tampoco que Johnson haya hecho blanco de sus preferencias los períodos de militancia política —conocidos oficiosamente o, a lo sumo, de un modo indirecto— y de fuga, en el ejército, en la biografía que elaboraba. Pero sí puede reprocharse que, antes que su propia voz, se reconozca con nitidez y casi con protagonismo hagiográfico, la de Lilian Hellman, imponiéndose a la del escritor.

En este ámbito, diferencias de concepción aparte, se abre una alternativa para la polémica. Y ello porque la biografía afirma referirse a Hammett, y no a una mujer que se distinguió por cimentar su propia fama a costa de la de otros, y de servirse de una leyenda, evitando eludir a algunos aspectos de la existencia de Hammett en los que su posición aparece algo más que borrosa.

Ceder el papel narrador a otra figura implicada en lo que se relata, pudiendo considerarse un privilegio, constituye el mayor desacierto de Diane Johnson en la segunda mitad de su trabajo sobre Dashiell Hammett. Ello se aprecia con claridad en el curso del capítulo que detalla las iniciativas sindicalistas del escritor, y también en las referencias al juicio de Hammett, en la atmósfera creada por el Comité de Actividades Antiamericanas. Pero sobre todo en la neblina mágica con que se disculpa y justifica la visión «práctica» o «pragmática» de Hellman sobre los hechos, en contraste con la de quienes decidieron enfrentarse al macarthysmo en una situación de acoso y de manifiesta inferioridad. Otras muestras de esta conducta se advierten en la estimación parcial de los modos en que Hellman *escaló* en la sociedad intelectual las cimas más altas —reproduciéndose los acentos *románticos* de *Pentimento,* y aceptándolos como indiscutibles—, y en la ligereza con que se aceptan los prolongados alejamientos de Hellman respecto al escritor, en los últimos años de vida de éste. Son episodios abordados con una posición previa, donde se flexibiliza de una forma inexplicable la meticulosidad a que nos ha acostumbrado la biografía.

Tratándose de una obra cargada de datos, dotada de todos los elementos imprescindibles para ofrecer un retrato profundo de su protagonista, y de sus vicisitudes más íntimas, la biografía de Diane Johnson culmina escamoteando su función elemental, aunque estimule a la aproximación y a un acercamiento natural a la figura de Hammett. Puede servirse como nota que ello es un efecto lógico. Gajes del oficio de escritor, cuando se trata de seguir y esclarecer los pasos de un detective que desconfía de las mujeres pelirrojas, que admira a los halcones, y que cuida con cautela y mimo su intransferible mala estrella.

Francisco J. Satué



I N S U L A

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Números 476-477 **Julio-Agosto 1986**

CINCUENTENARIO VALLE-INCLAN (1866-1936)

Artículos de DRU DOUGHERTY, LAUREANO BONET, ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ, LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE, y JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA TORRE.

CINCUENTENARIO GARCIA LORCA (1898-1936)

Artículos de MIGUEL ENGUIDANOS, ANTONINA RODRIGO, JOSÉ MARÍA DE QUINTO, MARÍA CLEMENTA MILLÁN, KATHLEEN E. DAVIS, MIGUEL GARCÍA-POSADA, SULTANA WAHNON y GERARDO VELÁZQUEZ CUETO.

CINCUENTENARIO JOSE MARIA HINOJOSA (1904-1936)

Artículos de JOSÉ TERUEL y JULIO NEIRA.
Además, artículos de JOSÉ ANGEL ASCUNCE ARRIETA, EMILIO MIRÓ, JULIÁN GALLEGO, y JOSÉ LUNA BORGE.
Poemas de JESÚS HILARIO TUNDIDOR, MARÍA VICTORIA ATENCIA y JUAN RUIZ PEÑA.
Cuentos de NAVY S.L. y JULIO CALVIÑO IGLESIAS.
Ilustraciones de RICARDO ZAMORANO.
Notas de lectura de DIEGO MARTINEZ TORRÓN, Mª CARMEN GONZÁLEZ MARÍN, JOSÉ ANTONIO MÍNGUEZ, ENRIQUE MOLINA CAMPOS, EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ESTHER SÁNCHEZ-PARDO GARCÍA, JOSÉ GUTIÉRREZ, FRANCISCO RUIZ NOGUERA y VÍCTOR PEÑA.
Un volumen de 32 págs., 435 x 315 mm., 690 ptas. (Inc. IVA).

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	3.445 ptas.	4.500 ptas. (32,50 $ USA)
Semestre	2.095 ptas.	2.700 ptas. (19,50 $ USA)
Número corriente	345 ptas.	450 ptas. (3,25 $ USA)
Año atrasado	4.345 ptas.	5.445 ptas. (40,00 $ USA)
Número atrasado	408 ptas.	525 ptas. (3,18 $ USA)

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200 (Variante de Fuencarral)
Teléfono 734 38 00
28049 MADRID

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

N.º 10 **Julio-Diciembre 1986**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «DESARROLLO REGIONAL. NUEVOS DESAFIOS»

FIGURAS Y PENSAMIENTO

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- Número suelto: 1.000 pesetas ó 12 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 198 .....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Proximamente:

Centenario de Gregorio Marañón
Cincuentenario de Horacio Quiroga

Czeslaw Milosz
Ruinas y poesía

Sara Almarza
Las enfermedades políticas de la Nueva España

Néstor Sánchez
Primera audición

Blas Matamoro
La verosimilitud: historia de un pacto

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA